



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Programa de Pós-Graduação em Educação – Modalidade Profissional

Desenvolvimento Profissional e Educação – Processos Formativos e

Profissionalidades



Narrativas da *Casa Moringa*: uma coletiva de artistas

brincantes do DF

Luanna Ferreira da Silva

Brasília

2022

Luanna Ferreira da Silva

**Narrativas da *Casa Moringa*: uma coletiva de artistas
brincantes do DF**

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação – Modalidade Profissional (PPGE-MP) da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Matos-de-Souza.

Prof. Dr. Rodrigo Matos-de-Souza – Universidade de Brasília
(UnB) - Orientador

Profa. Dra. Paula Balduino de Melo – Instituto Federal de Brasília (IFB) –
Examinadora externa

Profa. Dra. Luciana Hartmann – Universidade de Brasília (IdA/UnB) –
Examinadora interna

Profa. Dra. Cristiane de Assis Portela – Universidade de Brasília (IH/UnB) –
Examinadora Suplente

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luanna Ferreira da Silva

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação – Modalidade Profissional (PPGE-MP) da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em 03 de maio de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rodrigo Matos-de-Souza (Orientador – MP – FE -
UnB)

Profa. Dra. Paula Balduino de Melo (Examinadora externa - Instituto Federal
de Brasília - IFB)

Profa. Dra. Luciana Hartmann (Examinadora interna – Instituto de Artes –
IdA/UnB)

Profa. Dra. Cristiane de Assis Portela (Examinadora Suplente - IH/UnB)

FICHA CATALOGRÁFICA

Fn Ferreira da Silva, Luanna

Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF / Luanna Ferreira da Silva; orientador Rodrigo Matos-de-Souza. -- Brasília, 2022.

347 p.

1. Feminismos. 2. Gênero. 3. Culturas Populares. 4. Decolonialidade. 5. Pesquisa (auto)biográfica. I. Matos-de-Souza, Rodrigo, orient. II. Título.

Dedico este trabalho às “mulheres” deste nosso Brasil, que a gente consiga protagonizar “brincadeiras” desfrutando alegrias! Dedico também ao meu filho, Otto Ferreira Reis, que ele e as crianças desta nova geração vivam em uma sociedade mais descolonizada, uma sociedade mais igualitária, uma sociedade mais brincante!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente peço a benção às minhas bisavós Josefa Maria e Antônia Gomes, minhas avós Maria Josefa (Lia) e Alice Gomes, estendendo a todos meus ancestrais, agradeço pela energia de vida e resistência de tantas lutas pela sobrevivência de tantos filhos e netos em condições adversas no estado do Piauí.

Também peço a benção e agradeço aos meus pais, Maria Socorro e Antônio Gomes, por terem me dado a vida e me ensinado a lutar, a perserverar, a sonhar e a buscar ferramentas para concretizar realizações. Gratidão! Agradeço aos meus irmãos Leonardo, Andreyra, Araceli, João Lucas e Marianna, meus parceiros de todas as situações, meus eternos amores!

Ao meu companheiro de vida, Otacilio, agradeço pelo amor, pelo apoio e incentivo de sempre! Agradeço pela parceria real de caminharmos juntos buscando alternativas em nossas jornadas diárias, em nossa casa, com nosso filho!

Ao meu filho, Otto, por me ensinar todos os dias sobre a vida e me impulsionar a constantes ressignificações! Meu filho, gratidão por tanta inspiração!

À minha tia Sueli, que enquanto eu estive dedicando várias horas do meu dia, das minhas noites e das minhas madrugadas para conseguir realizar este estudo, ela esteve cuidando da minha casa e me ajudando a cuidar do meu filho.

Agradeço ao meu orientador, prof. Rodrigo Matos-de-Souza, que durante todo o mestrado acolheu todas minhas colocações com respeito, direcionamento e crença de que daria certo e deu certo! Gratidão!

Agradeço minha prima Andressa Ferreira, pelas frutíferas conversas e trocas de ideias no qual me conduziram até a coletiva Casa Moringa! Agradeço minha irmã Araceli, que topou participar comigo desta jornada e desta forma produzimos um documentário sobre as artistas da Casa Moringa.

Agradeço à parteira Ritta Caribé. Ritta, ter te conhecido foi uma abertura de várias janelas de luz em minha vida!

Agradeço, com carinho, a cada artista brincante da Casa Moringa, Mestre Tetê Alcândida, Luciana Meireles, Nara Oliveira, Fabíola Resende, Keyane Dias e Camila Oliveira (Camô), por terem deixado eu entrar na coletiva e conhecer um pouco mais de seus trabalhos, de suas vidas, de suas inquietações, de suas poesias, de suas percepções de ver a vida. Foi incrível! Não sou mais a mesma pessoa, me sinto melhor depois de ter conhecido vocês! Gratidão eterna!

*Não se pode falar de **educação** sem falar de **amor!**” (Paulo Freire)*

- Mamãe, sabe como poderia ser na vida? A gente ia na escola um dia e pronto, não precisava ir mais, aprendia tudo que fosse preciso. A gente ia pra faculdade um dia e já acabava a faculdade. A gente ia no trabalho um dia e já pagava todas as contas da vida.

- Filho, se a gente fosse só um dia para a escola, só um dia pra faculdade e só um dia para o trabalho, o que a gente iria fazer nos outros dias da vida?

*- Uai mamãe, todos os outros dias da vida a gente ia **brincar!***

(Otto Ferreira Reis, 6 anos, março 2022)

***Alegria:** cultivar o prazer, o riso, a **brincadeira**. Cultivar o viver sem medo. Sem restrições. Cultivar o sentir. O sonhar. A imaginação. Resgatar o lúdico em cada gesto. Divertir-se sem culpa. Ser responsável sem peso. Agir conscientemente com o coração. Olhar a vida por um novo ângulo. Viver leve!*

(Oráculo do pão, Magui, 2009)

RESUMO

Este estudo apresenta as narrativas (auto)biográficas das integrantes da *Casa Moringa* - uma coletiva de mulheres artistas, educadoras, ativistas culturais, pesquisadoras, brincantes populares, comunicadoras - que desenvolvem projetos, trabalhos, ações no Distrito Federal desde 2011. Ancorado nas perspectivas decoloniais, o trabalho se propõe a relatar sobre como as mulheres artistas da *Casa Moringa* atuam por meio das culturas populares buscando descolonizar gênero. Em diálogo com as perspectivas de gênero e dos feminismos, no contexto de periferia do Ocidente, problematiza-se a relação da (não)ocupação das mulheres em espaços de protagonismos nas culturas populares. O estudo teve uma abordagem qualitativa, por meio de entrevista semiestruturada, utilizando as narrativas (auto)biográficas como método. Considerando que descolonizar é também criar e/ou reinventar outras formas de produção de conhecimento, esta pesquisa apresenta uma construção metodológica que subverte o formato “tradicional” de uma dissertação, não há uma sessão com a “análise dos dados coletados”; no decorrer da escrita, são encontradas citações com as falas das artistas brincantes interagindo e contribuindo na construção epistemológica do referencial teórico. Neste sentido, as falas das artistas brincantes possuem propriedade intelectual e são citadas em pé de igualdade dos teóricos consagrados da academia. Como resultado, apresenta-se o protagonismo da *Casa Moringa* e de cada integrante desta coletiva, descrevendo suas invenções artísticas dos trabalhos desenvolvidos, criações de *Mulheres Brincantes*, que para além de descolonizar o gênero, também descolonizam o saber e o ser. Por ser uma pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação na modalidade Mestrado Profissional, o produto técnico gerado foi um documentário, no formato de um longa-metragem, com as narrativas das artistas brincantes da *Casa Moringa* (será disponibilizado na plataforma *YouTube*). Por último, vale uma ressalva sobre a escrita deste resumo, a utilização do verbo na voz ativa marcada de impessoalidade, escrito na 3ª pessoa do singular, como dita a regra para produção deste tipo de texto, é somente uma escolha para dialogar com o sistema imposto marcado de colonialidade da academia; porém, anuncia-se que a escrita desta dissertação não se comporta de maneira impessoal, por muitas vezes a escolha do verbo se dará na 1ª pessoa do singular e do plural, porque provavelmente não existe posicionamento neutro.

Palavras-chave: Feminismos. Gênero. Culturas Populares. Decolonialidade. Pesquisa (auto)biográfica.

ABSTRACT

This study presents the autobiographical narratives of the members of *Casa Moringa* - a collective of female artists, educators, cultural activists, researchers, 'traditional players', communicators - who develop projects, works, and actions in the Federal District since 2011. Anchored on decolonial perspectives, this study proposes to report how the female artists from *Casa Moringa* act through popular culture to decolonize gender. In dialogue with gender and feminist perspectives, in the occident peripheric context, the exclusion of women as protagonists in popular culture is problematized. The approach to the study included a qualitative approach, through half structured interviews, using the autobiographical narrative as a method. Considering that to decolonize is also to create and/or reinvent other forms of knowledge production, this research presents a methodological construction that subverts the "traditional" format of a dissertation, as there isn't a session with the "collected data analysis"; In the paper, there are quotes with sayings from the 'playful artists' interacting and contributing to the epistemological construction of the theoretical reference. In this regard, the sayings of the 'playful artists' have intellectual property and are quoted on equal terms by recognized academic theorists. As a result, the protagonists of *Casa Moringa* and each integrant of this collective are shown, describing the artistic nature of the projects established, the work from 'playful women', that beyond the decolonization of gender, they also decolonize who they are and knowledge. Because this research is from the program of Post-graduation in Education as a Master's professional degree, the technical product resulted was a documentary, in a feature-length film format, with narratives from the 'playful women' from *Casa Moringa* (It will be available in the platform *YouTube*). Last of all, it is worth observing the writing of this abstract. The use of the verb in the active voice marked with impersonality, written in the 3rd person singular, is ruled to produce this type of dissertation. And it is only a choice to dialogue with a marked colonized system imposed by the academy. However, it is announced that the writing of this dissertation does not follow an impersonal way. With that said, the verb will be commonly conjugated in the 1st person singular and plural, because this probably does not exist as a neutral position.

Keywords: Feminisms. Gender. Popular Cultures. Decolonize. Autobiographical Research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mestra Tetê Alcândida. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 2: Luciana Meireles. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 3: Nara Oliveira. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 4: Fabíola Resende. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 5: Keyane Dias. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 6: Camila Oliveira (Camô). Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 7: Lillian Pacheco (criadora da Pedagogia Griô) e Márcio Caires (cocriador).
Foto: Página do Educom USP

Figura 8: O presidente Lula e o Ministro da Cultura Gil visitam o Senegal em 2005.
Foto: *Delírios utópicos: a genealogia dos Pontos de Cultura na Gestão Gilberto Gil no MinC (2003 a 2008)*.

Figura 9: Célio Turino. Foto: André Simas

Figura 10: Mercado Sul. Foto: Síndrome criativa

Figura 11: Momento 1 da criação e escolha do nome da Casa Moringa. Foto: arquivo pessoal de Luciana Meireles

Figura 12: Momento 2 da criação e escolha do nome da Casa Moringa. Foto: arquivo pessoal de Luciana Meireles

Figura 13: Thabata Lorena. Foto: Stream Thabata music

Figura 14: Fabíola, Luciana e Thabata em Caravana Griô da Casa Moringa em 2012.
Foto: Estúdio Gunga

Figura 15: Nara, Luciana e Thabata em Caravana Griô. Foto: Casa Moringa

Figura 16: Caravana Griô em escolas. Foto: Casa Moringa

Figura 17: Caravana Casa Moringa. Foto: Casa Moringa

Figura 18: Caravana Casa Moringa. Foto: Casa Moringa

Figura 19: Caravana Maria das Alembrações. Foto: Casa Moringa

Figura 20: Luciana, Nara, Keyane e Lillían Pacheco na Caravana das Alembrações em Lençóis, BA. Foto: Casa Moringa

Figura 21: 1º Solares Brincantes Foto: Casa Moringa

Figura 22: Divulgação Espetáculo Mulheres Brincantes. Foto: Estúdio Gunga

Figura 23: Camô Oliveira e sua brincadeira no processo de transgeneridade. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 24: Artistas do 1º Solares Brincantes: Luciana Meireles (1ª da direita para esquerda) e Camô Oliveira (3º). Foto: Benfeitoria

Figura 25: Maria Pé de Vento (Criação da figura de Camô Oliveira). Foto: Casa Moringa

Figura 26: Maria das Alembrações (Criação da figura de Luciana Meireles). Foto: Casa Moringa

Figura 27: Maria Pé de Vento. Foto: alo.com.br

Figura 28: Maria das Alembrações (Luciana Meireles). Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 29: Estreia do Espetáculo *A fabulosa história da onça alembrada*. Foto Davi Mello

Figura 30: Keyane, Luciana e Nara. Foto: Casa Moringa

Figura 31: Batizado da Onça Yaya. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 32: Mulheres brincantes (criações de figuras a partir das oficinas mulheres brincantes). Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 33: Malunga (figura criada por Nara Oliveira). Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 34: Malunga na roda. Foto: Lucas Vianna

Figura 35: Keyane Dias. Foto: Pareia Comunicação

Figura 36: Mestre Tetê Alcândida. Foto: Araceli Silva (2021)

Figura 37: Mestre Tetê Alcândida com seus bonecos. Foto: 61 Brasília

Figura 38: Fabíola Resende apresentando Vereda dos Mamulengos. Foto: Nara Oliveira

Figura 39: Divulgação Prosas Brincantes. Foto: Casa Moringa

Figura 40: 2º Encontro de Mestras e Griôs do DF. Fonte: Casa Moringa

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Perfil dos membros do Grupo Colonialidade/Modernidade

Quadro 2 – Palavras dicotômicas na relação entre científico *versus* acientífico

Quadro 3 – Cultura hegemônica *versus* cultura contra-hegemônica

LISTA DE SIGLAS

Center for LGBTQ Studies (CLAGS)

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLASCO)

Faculdade de Ceilândia da Universidade de Brasília (FCE/UnB)

Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN)

Ministério de Cultura (MinC)

Ministério da Educação (MEC)

Universidade de Brasília (UnB)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
1.1 Algumas considerações sobre a coletiva Casa Moringa	22
1.2 Algumas considerações sobre a trajetória metodológica escolhida	26
1.3 Pergunta de pesquisa, objetivos, o caminho das sessões	28
2. COLONIALISMO, COLONIALIDADE, DECOLONIALIDADE	31
2.1 Colonialidade de gênero	39
2.2 Cultura dominante <i>versus</i> cultura popular	40
3. MULHERES ARTISTAS BRINCANTES FALAM PARA A ACADEMIA E DESCOLONIZAM CONHECIMENTO	44
3.1 Metodologia da pesquisa: narrativas autobiográficas	47
3.2 Passo a passo da metodologia	50
<i>3.2.1 Construções e narrações metodológicas no fazer-pesquisa com as artistas brincantes da Casa Moringa</i>	54
3.3 Apresentação das integrantes da Casa Moringa	59
4. PEDAGOGIA GRIÔ	67
5. CULTURAS POPULARES	76
5.1 Pontos de Cultura	87
<i>5.1.2 Mercado Sul (Beco)</i>	94
<i>5.1.3 Encantamentos com/nas culturas populares</i>	98
6. CASA MORINGA	101
6.1 História, objetivos e metodologias da coletiva Casa Moringa	103
6.2 Ações de um trabalho sobre arte-educação e muito mais	108
7. FEMINISMOS	117
7.1 “Onde estão as Marias”? Resistências e protagonismos das mulheres nas culturas populares	127
8. GÊNERO	139
8.1 Reflexões sobre gênero: contribuições do filósofo Paul Preciado e dx artista brincante Camila Oliveira (Camô)	148
9. ENTRELAÇAMENTOS: DECOLONIALIDADE DE GÊNERO E CULTURAS POPULARES	157
9.1 Mulheres Brincantes	164

<i>9.1.1 Luciana Meireles e Camila Oliveira (Camô): do protagonismo nas brincadeiras e criações de suas figuras, Maria das Alembraças e Maria Pé de Vento, à criação da oficina mulheres brincantes</i>	169
<i>9.1.2 Nara Oliveira: mulher brincante multiartista, dos bastidores ao centro da roda</i>	185
<i>9.1.3 Keyane Dias: uma mulher brincante da palavra e do corpo</i>	187
<i>9.1.4 O protagonismo da Mestra Tetê Alcândida e da mamulengueira Fabíola Resende</i>	190
10. DESCOLONIZANDO A PARTIR DA CASA MORINGA	207
10.1 Descolonizar é também promover o Encontro das Mestras e Griôs do DF	211
10.2 Descolonizar é também ser integrante de uma coletiva e criar <i>paraquedas coloridos</i> (Krenak)	216
11. CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
REFERÊNCIAS	225
APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	238
APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM E VOZ	240
APÊNDICE 3 – QUESTIONÁRIO DE PERFIL	242
APÊNDICE 4 – ROTEIRO DE ENTREVISTA NARRATIVA	243
APÊNDICE 5 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM A COLETIVA CASA MORINGA	246

1 INTRODUÇÃO

*Jurema aflorou, Jurema aflorar
Jurema aflorou, Jurema aflorar
Desamarra essa corrente e deixa o povo trabalhar,
Desamarra essa corrente e deixa o povo trabalhar,
Quem deu esse nó, não soube dar,
Quem deu esse nó, não soube dar,
Esse nó tá dado, eu desato já,
Esse nó tá dado, eu desato já.*

Esta música é um toré de Jurema. Um toré que Luciana Meireles aprendeu com Márcio Caires, que aprendeu com Nadia Cauã, do povo Tupinambá. Primeiramente peço a benção a/o todas/todos minhas/meus ancestrais. Escrever esta dissertação foi uma experiência singular, aprendi que para começar a falar preciso pedir a benção/referenciar quem veio antes de mim. Aprendi esse toré de Jurema em uma oficina¹ de partilhas de processos criativos ministrada por Luciana Meireles, artista brincante da Casa Moringa.

A Casa Moringa é uma coletiva de mulheres artistas, ativistas culturais, educadoras, pesquisadoras, brincantes populares, comunicadoras que desenvolvem projetos, trabalhos, ações no Distrito Federal desde 2011. As artistas da coletiva são as interlocutoras desta pesquisa, a saber: Mestra Tetê Alcândida, Luciana Meireles, Fabíola Resende, Nara Oliveira, Keyane Dias e Camila Oliveira.

Para mim, faz todo sentido começar a escrita desta pesquisa com esse toré de Jurema, vou explicar minha motivação.

Inicialmente digo que não irei mencionar os estudos de *Jurema*, no sentido da religião matriz afro-indígena, que possui sua vasta dimensão e rica diversidade, no qual infelizmente eu ainda não conheço. Não irei fazer uma análise da música e aprofundar as questões relacionadas. O motivo da escolha é simplesmente por apresentar, para mim, relações semânticas da letra do toré com as temáticas que serão desenvolvidas nesta pesquisa. E também por representar uma relação afetiva de eu ter bebido da água

¹ *Alembranças* é o nome da oficina no qual a artista brincante, Luciana Meireles, proporcionou uma vivência de partilha de processos criativos, histórias e brincadeiras enraizadas em nossa ancestralidade brasileira afro-indígena. Um convite para nutrição do ser brincante, numa roda aberta para experimentação de corpo, voz, dança, jogo e poesia de figuras e suas encantações.

da *moringa* oferecida pela *coletiva* que me deixou entrar em sua *casa* para realização desta pesquisa.

“*Desamarra essa corrente e deixa o povo trabalhar*”, escutar este verso é realizar uma associação imediata com as correntes da colonização. A colonização nos trouxe infinitas dores e prejuízos e junto dela o colonialismo que é uma ferida, como disse Grada Kilomba (2019), uma ferida que nunca foi tratada, uma ferida que sempre dói, algumas vezes infecta, e outras vezes sangra.

Junto desses avassaladores estragos da colonização e colonialidade, a resistência dos povos indígenas e africanos têm nos revelado que “*quem deu esse nó, não soube dar*”, porque ao mesmo tempo que a modernidade/racionalidade/capitalismo tem tirado condições de vida humana em nosso planeta Terra, a tradição transmitida/preservada das culturas dos povos indígenas, povos africanos, povos afro-indígenas têm nos mostrado que é possível viver com vida, e não apenas sobreviver, quando se é resgatada essa sabedoria ancestral. Os estudos e pesquisas de grupos ainda marginalizados, “não humanos” que não ocupa lugar central da lógica colonial, do homem branco, rico, hétero, europeu/EUA, têm avançado e buscado ressignificações para viver nesta lógica falida de sociedade.

É por isso que da mesma forma que “*esse nó tá dado*” que somos marcados pela colonização e a colonialidade, também temos o poder/força de descolonizar e buscar ferramentas para desatar esses nós, por isso convido para reflexão de buscar possibilidades de também dizer “*esse nó tá dado, eu desato já*”.

Estudar, buscar conhecer, realizar uma pesquisa sobre um grupo de mulheres artistas brincantes de culturas populares pode ser uma busca para tentar desatar um desses nós da colonização? Para mim, sim. Axé!

Iniciei este mestrado em 2020, concomitante ao tenebroso período pandêmico da Covid 19, tinha uma única certeza, queria estudar sobre *mulheres*. Meu projeto de pesquisa para ingresso neste curso foi sobre “percepções da menstruação”. Porém, entrando em contato com outras possibilidades e aprendizados, realizando leituras e participando de diversas discussões durante o curso, foi na disciplina “Sociologia do gênero e da raça” ministrada pela profa dra. Tânia Mara Campos de Almeida, Departamento de Sociologia (SOL/UnB) que eu consegui fazer/construir/ligar pontos que estavam desconectados, porém existentes dentro de mim.

Naquele momento me identifiquei com algumas temáticas e começava a conhecer e buscar dialogar com as seguintes teóricas e seus respectivos textos: Maria Lugones (Rumo a um feminismo descolonial), Rita Segato (Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial), Lelia Gonzalez (Racismo e sexismo na cultura brasileira) e Sueli Carneiro (Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero). A partir dessas leituras me surgiam as seguintes questões: qual é a função e o papel de gênero? Quais foram as construções realizadas na sociedade moderna ocidental desta categoria? As perspectivas dos estudos feministas conseguiram abranger/contemplar todas as mulheres? Como gênero é analisado na perspectiva da decolonialidade onde se entende gênero como uma forma de colonialidade e busca-se reflexões para uma descolonização de gênero racializado e generificado?

Este foi meu ponto de partida, já que eu queria estudar sobre mulheres. E quais foram as conexões que fui encontrando com essas leituras e com minha história de vida²? Foi no processo de buscar conexão e rememorar minha história de vida que consegui identificar as *narrativas autobiográficas* como a metodologia mais adequada para este estudo.

Souza e Meireles (2018, p. 287) explicam que o trabalho com a pesquisa autobiográfica tem buscado ouvir, compreender e apreender experiências de vida de uma diversidade de sujeitos implicados em contextos educacionais e sociais. É uma opção epistêmico-metodológica que possibilita o acesso a mundos individuais e coletivos, por meio dos modos próprios como os sujeitos narram e dão sentido a suas experiências. Ao narrar suas histórias e construir redes de significação de suas experiências, os narradores são capazes de produzir um “conhecimento de si” (SOUZA, 2006) do ponto de vista ontológico e social.

Nesta pesquisa adotamos a entrevista narrativa como ferramenta de interação para gerar as falas das narrativas das artistas brincantes de culturas populares. Bauer e Gaskell (2008) falam que a entrevista narrativa tem em vista uma situação que encoraja e estimula a entrevistada a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social.

² Abordarei com detalhes a relação da escolha da temática deste estudo com a minha história de vida na sessão *Passo a passo da metodologia*.

Para Josso (1991; 2000; 2004), embora a produção de conhecimento “a partir das histórias de vida seja muita rica”, os trabalhos nesse campo ainda “não traduzem formulações coletivas que explicitem as articulações entre suas conceitualizações, passo indispensável à formalização de uma teoria da formação, na perspectiva das histórias de vida em formação” (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 381).

Um das suas hipóteses é que essa dificuldade de articulação teórica seria um resíduo da pregnância das origens disciplinares dos pesquisadores, sua preocupação com a originalidade intelectual e a angústia de se arriscar a adotar uma posição transdisciplinar numa universidade organizada, dominada por territórios disciplinares duramente conquistados e que sancionam o “contrabando” entre esses territórios (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 381).

Na defesa de uma mudança metodológica na pesquisa, a Nova História surgida na França amplia a noção de documento histórico reconhecendo a importância das fontes orais.

No âmbito desse movimento mais amplo está a Escola dos Annales, movimento que reúne historiadores em torno da edição da revista dos Annales, intitulada originalmente Annales: économies, sociétés, civilisations. Segundo Rocha (2003), é na historiografia francesa que se encontra o marco teórico decisivo para a contestação da historiografia tradicional. No processo de valorização das fontes orais estava a crença de que a maior homenagem que os historiadores e, em especial, os historiadores da educação, poderiam prestar aos excluídos era o de transformar suas memórias em história, buscando memórias sociais que recuperassem os sentidos das vozes ausentes. (SOUZA, 2007, p. 62).

No Brasil, a Pedagogia Griô possui com um de seus princípios a construção do conhecimento por meio da oralidade, proporcionando importância e escuta às histórias de vida, aos saberes e aos fazeres tradicionais da comunidade.

A Pedagogia Griô é uma pedagogia da vivência de rituais afetivos e culturais [...] interagindo e mediando saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais, por meio do reconhecimento do lugar social, político e econômico dos mestres Griôs na educação, para a elaboração do conhecimento e de um projeto de vida que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração da vida. (PACHECO, 2015, p. 66).

Para Souza (2007, p. 63), quando a memória é invocada, sabemos que ela é “algo que não se fixa apenas no campo subjetivo, já que toda vivência, ainda que singular e auto-referente, situa-se também num contexto histórico e cultural”.

A memória é escrita num tempo, um tempo que permite deslocamento sobre as experiências. Tempo e memória que possibilitam conexões

com as lembranças e os esquecimentos de si, dos lugares, das pessoas, da família, da escola e das dimensões existenciais do sujeito narrador. (SOUZA, 2007, p. 64).

No processo de colonização, as justificativas para a ocupação de novas terras acompanhadas de dominação cultural, poder político e econômico das potências ocidentais que proporcionou a divisão do mundo e o controle com opressões diversas, chamamos de colonialismo.

Basándose en un largo proceso de dominación de los cuerpos del colonizado y en la disposición de su vida al derecho de matar, la condición de aceptabilidad de hacer morir a la gente (Foucault, 2016), esta ocupación del otro-autóctono por parte del occidental colonizador se extendió por todo el mundo en muchos formatos, pero en los que siempre se garantizó la posición del colonizador como figura de dominio (MATOS-DE-SOUZA, 2021, p. 2).

Matos-de-Souza (2021) nos fala sobre esse sujeito colonizador que possui o controle dos corpos colonizados, dispondo de um abismo que separa um ser do outro. O teórico nos trás a literatura sobre a memória colonial buscando expor os males da colonização.

La memoria, esa maraña de selecciones que hacemos en el presente de los elementos de nuestro pasado, funda un horizonte representativo del que somos sujetos al contarnos un pasado en el que estuvimos presentes, pero también, como sujetos y miembros de una sociedad, inventamos y llenamos los vacíos, reasignamos personajes de la historia que queremos narrar, o que la memoria nos permite narrar. Estas narraciones guardan siempre algo de fabulación a través de la cual es posible ver las exageraciones, los productos de la imaginación cooperando con los frutos de la memoria y el olvido en un trabajo de composición (Augé, 1998) que, más por costumbre que por propiedad, llamamos redundantemente memoria. (MATOS-DE-SOUZA, 2021, p. 3-4).

As antigas metrópoles produzem um apagamento deliberado de memória para os processos de crimes coloniais (KILOMBA, 2019), existe um processo de apagamento da memória para o lugar da memória reservada aos detalhes históricos que causam dor e marcas de sofrimento (MATOS-DE-SOUZA, 2021).

Achille Mbembe (2018) em seu ensaio “Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte” apresentará uma reflexão sobre o conceito de necropolítica produzido pelo Estado como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2018, p. 5). Mbembe (2018) apresentará os impactos do colonialismo e do sistema escravocrata para a emergência de desigualdades sociais e

violências diversas contra a população negra, homens e mulheres, submetidos ao trabalho insano, castigos e opressões (SOUZA, 2019).

A dominação não foi somente de território, mas também cultural, o que possibilitou uma narrativa universal tornando a Europa como o centro dos saberes, linguagens, memórias no imaginário do colonizado, como nos aponta Lander (2005):

Com o início do colonialismo na América inicia-se não apenas a organização colonial do mundo, mas, simultaneamente a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992). Dá-se início ao longo processo que culminará nos séculos XVIII e XIX e no qual, pela primeira vez, se organiza a totalidade do espaço e do tempo. Todas as culturas, povos e territórios do planeta, presentes e passados numa grande narrativa universal. Nessa narrativa, a Europa é ou sempre foi simultaneamente o centro geográfico e a culminação do movimento temporal (LANDER, 2005, p. 10).

As culturas populares originam terrenos de lutas onde memórias, tradições e identidades são convocadas enquanto força motriz no qual demarcará posições e reverberações de vozes, buscando reconhecimento e autonomia diante da cultura hegemônica (ABIB, 2019).

Quando abordamos as manifestações das culturas populares, tais como coco, jongo, ciranda, cavalo marinho, capoeira, mamulengo, entre outras, podemos perceber que as pessoas que participam dessas manifestações se identificam como brincantes. São adultos brincantes que brincam durante as “feituas” dessas manifestações. “A cultura popular é o *brinquedo* do adulto e isto se evidencia na própria autodenominação dos artistas populares [...] eles se dizem brincantes” (FORAIN, 2022). Juliana Manhães nos fala sobre a brincadeira e os brincantes nas culturas populares:

A palavra ‘brincadeira’ também pode ser chamada de brinquedo ou folguedo, é a manifestação, o ato da cultura popular brasileira, em que circulam variadas linguagens como a música, canto, dança, ritmo, jogo, teatro, além de uma plasticidade marcada no colorido e brilho das indumentárias. Faz parte de um contexto social e religioso específico, em que cada brincante tem seu compromisso e função dentro da ‘brincadeira’. Os brincantes são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que tem o compromisso de ‘segurar e sustentar’ a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva, são os indivíduos que participam criativamente da sua atuação, fazendo da encenação uma brincadeira popular, em que a comunicação com o público é fundamental. (MANHÃES, 2010, p.1).

Andressa Moreira (2015) diz que é no cavalo marinho, no mamulengo, no bumba meu boi, no frevo, no reisado, entre outras manifestações populares, que

brincantes dedicam suas vidas para colocar, todos os anos, suas brincadeiras nas ruas e também nos palcos. A brincadeira não acontece somente no momento da eventual apresentação, a brincadeira abrange todo o processo, desde a confecção das roupas, criação dos cenários até a organização do ambiente da brincadeira. “Quando um brincante borda sua roupa, ele está construindo o seu brinquedo. Ao vestir a roupa e assumir uma figura (personagem), ele está na brincadeira propriamente dita” (p. 59).

Nas culturas populares, o termo brincar não significa apresentar e estrear em um palco para um público, assim

os/as brincantes da cultura popular convocam o *público* para *brincar junto*, e não para assisti-los. Logo, percebemos que a fronteira entre *brincantes* e *público* se esvai nesse contexto, e a própria distinção entre *quem é* e *quem não é* brincante torna-se extremamente frágil, pois, de certo modo, na brincadeira todos/as viram brincantes. (MOREIRA, 2015, p. 59-60).

Nesta perspectiva a brincadeira é um convite para uma troca, uma abertura de todos que estão presentes na brincadeira. Podemos pensar, neste sentido, o brincante como sendo um sentido de presença, “dado por uma conexão entre ser, fazer e sentir, a partir da imersão em uma experiência” (FORAIN, 2022). Viver uma experiência é se deixar ser afetado (LARROSA, 2001), permitindo espaço para que o corpo seja tomado por algum acontecimento externo a ele mesmo, por meio da vivência de uma experiência acontecerá também o conhecimento e o aprendizado.

Este estudo propõe realizar entrelaçamentos sobre os processos de colonização e colonialidade, entendendo gênero como uma forma de colonialidade, buscando ferramentas de descolonizações por meio das culturas populares, aqui recorreremos às brincadeiras das artistas brincantes da Casa Moringa.

1.1 Algumas considerações sobre a coletiva Casa Moringa

A pesquisa foi realizada com um “coletivo” de “mulheres” artistas brincantes que integram o grupo chamado Casa Moringa. Explico o uso das aspas nas palavras *coletivo* e *mulheres*. Primeiro falarei sobre *coletivo*. Quando entrei em contato com as artistas da Casa Moringa percebi que no *site*³ e também na fala delas a palavra coletivo⁴

³ Site da Casa Moringa: <<https://casamoringa.com.br/>>.

⁴ Coletivo: ao pé da letra o substantivo coletivo é um substantivo comum que, mesmo no singular indica um agrupamento, multiplicidade de seres de uma mesma espécie. [...] Mas na sociedade humana o que vem a ser um coletivo de indivíduos? São coletivos o agrupamento de indivíduos/pessoas que comungam

não é usada no masculino e sim no feminino, coletiva. Este detalhe não seria uma subversão? Ou seja, não é um coletivo de mulheres, é uma coletiva de mulheres. Usando coletiva pode-se dizer que elas estão transgredindo a língua portuguesa, uma língua que usa em sua maioria as palavras no masculino para nomear o que é geral, além de entre as regras de concordância nominal o masculino prevalecer em sua maioria.

Agora falarei sobre *mulheres*. Quando entrei em contato com as artistas da coletiva para me apresentar e dizer quais eram meus interesses/objetivos em pesquisá-las, imaginei que todas elas se viam como *mulheres* artistas brincantes de culturas populares. Porém, entendi que todas se veem como artistas brincantes de culturas populares, mas não como mulher. No primeiro contato individual com cada uma delas, eu ouço: Luanna, “só não sou mulher” [...] “contribuirei com outro lugar de fala”. Uma delas se vê como uma pessoa não binária⁵.

Como autora deste estudo, preciso dizer de minhas limitações para abranger toda a discussão existente sobre gêneros, inclusive de entender que não terei propriedade no uso de uma linguagem mais inclusiva e adequada para incluir a todxs. É uma novidade para mim e já indico com limitação desta pesquisa não conseguir contemplar durante todo o trabalho a mistura de artigos/pronomes/adjetivos/substantivos que irão demarcar feminino/masculino, para conciliar uma linguagem onde sejamos todxs inseridxs neste processo e construção de conhecimento. Meu esforço será contemplar todxs sem reproduções de opressões, que a própria língua portuguesa já nos condiciona de predominância machista. Acredito que teremos um tensionamento em vários momentos, buscarei uso de termos mais próximos e adequados para me expressar. Será um desafio, sei que irei conseguir em alguns momentos, porém não conseguirei em outros.

No estudo sobre feminismo, Espinosa Miñoso (2020) diz que em suas várias vertentes e posicionamentos em disputa – inclusive a proposta de não se falar feminismo no singular e sim no plural, feminismos – foi identificado o compartilhamento da história de uma origem comum e certas convicções ou princípios fundamentais que derivam dessa história.

do mesmo ideal ou lutam pela mesma causa. Disponível em: <<https://www.elaborandoprojetos.com.br/o-que-e-coletivo/#.YieZ3HrMK00>>. Acesso em: 08 de março de 2022.

⁵ Aprofundaremos o debate na sessão *Gênero*.

Há, ao menos, duas convicções possíveis de rastrear nas conversas entre feministas de qualquer tipo. Existe, por um lado, a ideia compartilhada de uma situação de subordinação, opressão ou dominação “das mulheres” enquanto gênero (ou como sexo) na história — o que algumas interpretam em termos de “desigualdade”, que se explica pela existência de um sistema estrutural de poder que coloca os homens à frente do controle das instituições, da construção do saber a respeito da ordem do mundo e do que se entende como “capacidade reprodutiva das mulheres”. Tendências críticas vêm submetendo esse sistema, que tem sido interpretado em termos de um patriarcado universal, a uma revisão posterior, compreendendo-o como um sistema de gênero, com o intuito de evitar, dizem, o olhar universalista caído em desgraça, dado o exame árduo a que tem sido submetida a epistemologia científica ocidental tanto pelas ciências sociais contemporâneas quanto pelo próprio feminismo (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 3-4).

A autora fala que essa pretensão de superação tem sido um fracasso, já que a outra convicção que nós, feministas, compartilhamos é a “necessidade histórica da aparição do feminismo como um movimento social que aglutina as “mulheres” (seja qual for nossa postura diante de quem se encaixa na categoria) e que busca reverter a ordem específica de dominação que lhe é própria (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 4).

Espinosa-Miñoso usa a palavra “mulheres” entre aspas, ou seja, qualquer postura diante de quem se encaixa na categoria na busca de mudança a ordem específica da dominação que é origem dos feminismos.

o feminismo é reconhecido como uma revolução político-cultural que é produto da modernidade e do progresso da humanidade; um movimento produzido, desenvolvido e liderado pelas mulheres, cujas primeiras eclosões ocorrem na Europa, berço da civilização [ocidental], e ressurgem com fôlego renovado em meados do século 20 nos Estados Unidos (potência imperial máxima), para, depois, se expandir pelo restante do mundo não ocidental. Essa revolução cultural é entendida como desejável e necessária para o bem de todas “as mulheres”, dado o sistema universal de dominação e visto que ainda há grandes regiões no mundo em que esse processo não começou, nós, as feministas — provenientes de ou relacionadas com as regiões mais avançadas do mundo desenvolvido —, devemos trabalhar arduamente para sua expansão (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 4).

Neste estudo, buscaremos a reflexão sobre os feminismos entendendo que existe diversidade dentro das buscas dos feminismos e ao mesmo tempo, assim como fala Espinosa Miñoso uma busca comum de reverter a ordem específica de dominação que lhe é própria.

Audre Lorde (2019) em seu texto “Não existe hierarquia de opressão” diz que:

Sendo uma pessoa negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças – uma delas, um garoto - e parte de um casal inter-racial, eu me lembro a todo momento de que sou parte daquilo que a maioria chama de desviante, difícil, inferior, ou um escancarado “errado” (LORDE, 2019, p. 235).

A autora fala que por fazer parte de todos esses grupos, ela aprendeu que a opressão e a intolerância com o diferente existem de diversas formas e que para todas/todos aquelas/aqueles que têm o mesmo objetivo de libertação e de um futuro possível, não pode existir uma hierarquia de opressão. Lorde diz que o sexismo, o heterossexismo, o racismo vêm do mesmo lugar. Para ela, é inconcebível que certa parte de sua identidade possa se beneficiar com a opressão de outra. Diz que enquanto estivermos divididos por causa de nossas identidades particulares, não temos como estar juntos em ações políticas efetivas:

Entre as mulheres lésbicas, eu sou negra; e entre as pessoas negras, eu sou lésbica. Qualquer ataque contra as pessoas negras é um problema para lésbicas e gays, porque eu e milhares de outras mulheres negras somos parte da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é um problema para pessoas negras, porque milhares de pessoas negras, porque milhares de pessoas lésbicas e homens gays são negros. Não existe hierarquia de opressão (LORDE, 2019, p. 234).

A potência dessas palavras de Lorde nos convida a reflexão e compreensão de que a intolerância com algum grupo em específico irá gerar intolerância também a algum outro grupo discriminatório. A intolerância estará presente em qualquer grupo marginalizado e ao mesmo tempo em todos eles, a luta não é apenas por uma única causa, a luta é na busca de recusar qualquer opressão vivenciada. Essa será a busca deste estudo, a luta para recusar qualquer opressão vivenciada.

Após essas reflexões, ainda se faz necessária a escolha linguística para algumas questões. Desta forma, adotaremos os seguintes posicionamentos:

- ✓ Durante toda a escrita deste trabalho usarei *coletiva* no feminino quando estiver mencionando as artistas da Casa Moringa, dando continuidade a forma como elas mesmas se colocam e também como um reforço político na busca de novas possibilidades de escrita em nossa língua ainda machista.
- ✓ Em relação à linguagem, adotarei neste estudo a preferência pelo uso do gênero feminino em substantivos, pronomes e adjetivos, entendendo ser a discussão de feminismos e gênero um dos eixos

principais deste estudo na busca de reflexões de ser mulher em nossa sociedade marcada pela colonialidade, pelo patriarcado, pelo racismo e pelo sexismo. E também por entender que a maioria da coletiva Casa Moringa se percebe como mulher. Ao mesmo tempo, buscarei usar também, em alguns momentos, uma linguagem mais neutra adotando o uso do *x*⁶ no lugar da marcação de gênero *a/o* para que *a/o* leitora/leitor pronuncie o gênero com o qual se identifica na leitura.

- ✓ Em algumas sessões do trabalho, haverá a palavra “mulher”, inclusive como título, e também será utilizada a expressão *mulheres brincantes*. Mesmo que um dxs integrantes não se veja como mulher, a motivação para manter a palavra “mulher” não é ignorando/desrespeitando sua percepção de identificação como pessoa não binária, iremos manter a palavra “mulher” pela discussão realizada e pelo posicionamento político necessário para o estudo desta temática no sentido de um debate dos espaços (não)ocupados de protagonismo de mulheres em nossa sociedade.

1.2 Algumas considerações sobre a trajetória metodológica escolhida

Este estudo buscará proporcionar o reconhecimento da importância dos saberes tradicionais trazidos pelas artistas brincantes da Casa Moringa e de suas brincadeiras de culturas populares, tendo como escolha metodológica as narrativas autobiográficas. A proposta evoca a possibilidade de uma epistemologia construída/constituída da própria natureza e vivência dessas artistas.

Entendemos que essa proposta possui um formato que vai no sentido contrário dos formatos de pesquisas produzidos em nosso sistema racional/moderno e colonialista de estudos desenvolvidos em universidades.

⁶ A nova discussão que cerca o português é a introdução dos pronomes neutros na nova forma de nos comunicarmos. [...] O pronome neutro busca criar uma terceira opção para os pronomes, além do feminino e o masculino, exercendo um papel fundamental na luta das pessoas que não se identificam com nenhum dos gêneros, chamadas de não binárias, que se mostram invisibilizadas pela atual forma que os pronomes se apresentam na nossa língua. [...] As primeiras tentativas de inserir a linguagem neutra no cotidiano foi usando o “x” no lugar do “o” e do “a” nos pronomes. Disponível em: <<https://emtodolugar.facha.edu.br/2021/02/11/saiba-do-que-se-trata-o-pronome-neutro-e-sua-aplicacao-na-nossa-lingua/>>. Acesso em: 08 de março de 2022.

Es difícil resistir a la onda, al mar, a las imágenes establecidas, a los procesos confortables y ampliamente aceptados, a la lógica de las pruebas y los resultados, puesto que tanto desde el punto de vista físico como intelectual hay un desgaste para mantenerse contra la corriente. Quedarse con lo existente, obedecer a sus límites, circunscribirse a los sistemas ya ampliamente desarrollados, contribuyendo con una hoja para el *árbol del conocimiento* es mucho más confortable que intentar sembrar nuevas semillas, además, teniendo que luchar contra suelos infértiles. Esto vale para la vida pero también para los procesos de investigación (MATOS-DE-SOUZA; GAVIRIA; SOUZA, 2018, p. 99).

A proposta metodológica apresentada neste estudo diferente dos modelos tradicionais, não significa apenas rejeitar/subverter o modelo tradicional metodológico, significa uma ampliação de perspectiva, no sentido de

La proposición de rechazo también es un comportamiento e implica una postura ética, que nos invita a estar siempre alerta a los procesos procesos de colonización del pensamiento, recusándonos, pero buscando otros modelos, otras imágenes y proyectos de humanidad, en sus sentidos antropológico y pedagógico. No se trata del rechazo por el rechazo –de producción epistemológica en busca de otros abordajes para fenómenos ya extensamente abordados por la ciencia hiper-realista y positivista (además, calificada de pos-moderna, compleja y calificada de anti-positivista) y que ignora los procesos, los campos, las intercepciones, las bordas y márgenes como lugares de producción de pensamiento negativo. (MATOS-DE-SOUZA; GAVIRIA; SOUZA, 2018, p. 99).

Trata-se também de buscar novas possibilidades de fazer-pesquisa e produzir conhecimento buscando sua descolonização.

Considerando que descolonizar é a criação e/ou também reinvenção de outras formas de pensamento, a partir da busca de um novo olhar, construção de epistemologias que não possuam sua estrutura na colonialidade, buscaremos assim utilizar ferramentas que promovam uma descolonização do conhecimento, dentre as quais adotadas as seguintes propostas:

- ✓ As falas das artistas brincantes possuem propriedade intelectual e são a fonte da construção epistemológica desta pesquisa, desta forma, em diversos momentos da escrita vocês irão encontrar as falas das artistas brincantes sendo citadas em pé de igualdade das citações dos teóricos consagrados na academia. Serão identificadas e dados os

devidos créditos de citação⁷, de acordo com as entrevistas concedidas.

- ✓ Não haverá uma sessão específica com a análise/discussões dos dados, ou seja, durante toda a escrita do texto serão encontradas citações com as falas das artistas brincantes, em constate interações e contribuições das temáticas abordadas.
- ✓ As transcrições das entrevistas serão publicadas junto com a dissertação, Apêndice 5. Por que a escolha de inserir a transcrição das entrevistas? Para além de ser o material que consta das falas das artistas e aqui neste estudo ser produção acadêmica de conhecimento, a escolha de inserção também se dá pelo fato de o material gerado ser de grande relevância, podendo no futuro ser utilizado por outras/outros pesquisadoras/pesquisadores.

1.3 Pergunta de pesquisa, objetivos, trajetória das sessões deste estudo

A pergunta desta pesquisa é a seguinte: *Como “mulheres” artistas atuam por meio das culturas populares buscando descolonizar o gênero?*

Nesta pesquisa dialogamos com as artistas brincantes de culturas populares, buscando os seguintes objetivos:

Objetivo geral: mostrar que as culturas populares podem ser compreendidas também como prática de descolonização de gênero.

Objetivos específicos:

- ✓ Identificar os diferentes modos de saber das artistas brincantes;
- ✓ Mostrar a atuação das artistas brincantes em suas comunidades;
- ✓ Registrar a produção/criação artística das artistas brincantes;
- ✓ Relacionar a atuação das artistas brincantes dentro de um coletivo como ferramenta de empoderamento e auxílio entre elas mesmas.

A trajetória deste estudo dá-se da seguinte forma. O capítulo 1, *Introdução*, consta desta sessão de um breve debate teórico das temáticas que são desdobradas no

⁷ As citações referentes às falas das artistas durante este estudo acontecerão da seguinte forma: (**nome da autora, data, Apêndice 5, p. xx**). A saber, a padronização com os nomes das artistas aconteceu de acordo a identidade que elas se reconhecem. Descrevo-as aqui para conhecimento: Keyane Gomes Dias (Keyane Dias); Terezinha Alcândida Borges Brito (Mestra Tetê Alcândida); Nara Oliveira Ferreira (Nara Oliveira); Luciana Meireles Cardoso (Luciana Meireles); Fabíola Resende (Fabíola Resende); Camila Oliveira - Camô (Camila Oliveira).

decorrer deste estudo; uma explicação da escolha da temática do estudo relacionando escolhas metodológicas e posicionamentos políticos; algumas considerações sobre escolhas adotadas para uso de linguagem com marcações de gênero e de posicionamentos “diferenciados” no percurso metodológico; e por último apresentei a pergunta de pesquisa e os objetivos deste estudo.

O capítulo 2, *Colonialismo, Colonialidade, Decolonialidade*, trago o referencial teórico sobre colonização, colonialidade e decolonialidade. Apresento os processos envolvidos e os desdobramentos da colonização, bem como a colonialidade posta como “herança” da colonização e suas repercussões em Colonialidade do poder, colonialidade do ser e colonialidade do ser. É também discutida a decolonialidade, o giro decolonial e os estudos do grupo modernidade/colonialidade da América Latina. Ainda neste capítulo, apresento uma breve discussão sobre colonialidade de gênero, conceito originado pela teórica Maria Lugones, bem como a discussão entre cultura popular *versus* cultura dominante.

No capítulo 3, *Mulheres artistas brincantes falam para a academia e descolonizam conhecimento*, problematizo o conhecimento produzido pelo ambiente acadêmico e o reconhecimento da academia de qual conhecimento é considerado como legítimo. É discutido o colonialismo na academia e a descolonização do conhecimento sendo realizada pelas artistas brincantes da Casa Moringa. É apresentada a metodologia deste estudo, narrativas autobiográficas, e o passo a passo da realização desta pesquisa. Faço uma breve apresentação das artistas brincantes, nossas sujeitas da pesquisa, a saber: Mestra Tetê Alcândida, Luciana Meireles, Fabíola Resende, Nara Oliveira, Keyane Dias e Camila Oliveira (Camô).

O capítulo 4 apresento a *Pedagogia Griô*, uma pedagogia criada pela educadora Lillian Pacheco a partir da sua prática pedagógica no Grãos de Luz e Griô em Lençóis, Bahia. Oferece uma iniciação pedagógica da escola e de griôs aprendizes para integrar mito, arte, ciência, história de vida e todos os saberes e fazeres tradicionais da comunidade. A pedagogia Griô é uma metodologia muito utilizada pelas artistas brincantes da Casa Moringa. A percepção de construção de conhecimento passa pelo reconhecimento da importância da ancestralidade e da oralidade, princípios norteadores desta metodologia.

No capítulo 5, *Culturas populares*, mostro reflexões sobre culturas populares a partir da perspectiva apresentada pelas artistas da Casa Moringa nas entrevistas

realizadas de suas narrativas. A proposta é a construção de epistemologias permeadas das formações e experiências dessas artistas nas culturas populares com o mesmo grau de autoridade epistêmica da academia. Este capítulo é construído pelas artistas brincantes da Casa Moringa concomitante aos teóricos consagrados da academia para falar sobre culturas populares. Também apresento neste capítulo a política pública dos *Pontos de Cultura* e o *Mercado Sul*, um ponto de cultura onde as artistas brincantes da Casa Moringa se encontram e iniciam sua vida artística.

No capítulo 6, *Casa Moringa*, apresento a coletiva Casa Moringa, sua respectiva história, metodologias e ações de um trabalho para além da arte-educação. No capítulo 7, *Feminismos*, o referencial teórico sobre os feminismos é explicitado e é problematizada a relação da (não)ocupação das mulheres em espaços de protagonismos nas culturas populares. O capítulo 8, *Gênero*, é apresentado com referencial teórico a partir de perspectivas decoloniais, ou seja, para além das epistemologias europeias e norte-americanas, apresento uma breve perspectiva africana proposta pela socióloga nigeriana Oyèrónkè Oyewùmi sobre a categoria gênero; teóricas/teóricos apresentando formas de utilização do conceito de gênero em nosso contexto de periferia do Ocidente; além de contribuições destas reflexões com o filósofo Paul Preciado e com a artista brincante Camila Oliveira (Camô).

Os capítulos 9, *Entrelaçamentos: decolonialidade de gênero e culturas populares*, e o capítulo 10, *Descolonizando a partir da Casa Moringa*, constituem a principal proposta deste estudo. No capítulo 9, trago a discussão teórica sobre decolonialidade de gênero e faço o entrelaçamento com o referencial teórico de culturas populares buscando responder a pergunta de pesquisa no sentido de descolonizar o gênero utilizando como ferramentas as manifestações das culturas populares. A proposta de resposta da pesquisa para descolonização de gênero por meio das culturas populares é apresentado por meio das *Mulheres Brincantes*, o protagonismo de cada artista brincante da Casa Moringa é descrito. No capítulo seguinte, a discussão se estende trazendo reflexões e possibilidades de descolonizações a partir das experiências/vivências/ações/reflexões trazidas pela coletiva Casa Moringa. Finalmente no capítulo 11, apresento as reflexões finais das discussões trazidas neste estudo.

2. COLONIALISMO, COLONIALIDADE, DECOLONIALIDADE

Nosso continente e nossa América Latina são marcados por episódios determinantes de colonização, colonialismo e colonialidade.

Colonialismo é a imposição de um Estado, de uma cultura para a outra. Colonialidade é o que fica depois. Mesmo no pós-independência sobrevive a colonialidade, nas relações de poder, na ideia de que se deve pensar com a cabeça do colonizador. É preciso lembrar que, para haver uma empreitada colonial bem sucedida, foi necessário aniquilar culturas muito sofisticadas. E muito poderosas. Mas ainda existe resistência (TURINO, 2022, p. 1).

Nos processos de estudo e revisão para o desenvolvimento de dissertações e teses, não podemos nos esquecer que passamos e vivemos por todos esses episódios determinantes em nossas sociedades. As marcas de colonização, colonialismo e colonialidade estão emaranhadas também quando falamos de cultura, que é uma das temáticas deste estudo. Não seria marca de colonialidade a dicotomia entre cultura dominante e cultura popular? Vamos conversar um pouco sobre colonização, colonialismo e colonialidade para depois abordamos um pouco mais dessa “empreitada colonial bem sucedida” que existiu para aniquilar culturas muito sofisticadas, como disse Célio Turino (2021), porém ao mesmo tempo ainda existe resistência, existem culturas populares vivas, apesar das atrocidades ocorridas.

Na obra “Os Condenados da Terra”, escrita por Franz Fanon (1968), o autor abordou a colonização e seus efeitos devastadores sobre os homens e as nações do Sul, abordando o processo histórico de descolonização. Fanon (1979) apresentará críticas ao nacionalismo e ao imperialismo, suas consequências psíquicas. A obra expõe uma discussão de como a linguagem é utilizada para estabelecer a identidade imperialista, como ‘colonizador’ e ‘colonizado’ usados de forma a moldar psicologicamente os nativos em sua função de escravo de um mestre. O livro aborda também as funções da classe, da raça, da cultura nacional e da violência no conflito por liberação nacional, bem como os mecanismos de dominação usados nos processos civilizatórios e como eles são interiorizados como ‘consciência’ no povo colonizado (FILGUEIRAS, 2017). Como afirma Fanon (1979), “é o colonizador quem tem feito e continua a fazer o colonizado. O colonizador tira sua verdade, isto é, seus bens, do sistema colonial”.

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua

selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008, p. 34).

Em sua obra, Fanon (1979) conduz a população colonizada na compreensão das artimanhas produzidas pela colonização. Explica que entre os métodos empreendidos pelo colono é a alienação colonial que tinha o objetivo de convencer os indígenas de que o colonialismo devia retirá-los das trevas. Para o colonizado, o papel do colonizador era mantê-lo afastado da barbárie e da animalização.

O colonialismo vem do termo “colônia” proveniente do latim, significa terras novas para o cultivo. A terminologia diz respeito sobre as práticas, as teorias e as atitudes relacionadas ao estabelecimento e manutenção de um império (CASHMORE, 2000). As colônias ficavam sobre o domínio ou comando de um estado que possuía soberania política para com o território conquistado. O colonialismo conseguiu ocupar espaços ao penetrar a cultura. Sua meta era civilizar o resto do mundo, haja vista que, o colonizador, considerado civilizado, dono de uma história, pertencente ao ocidente possuía o aval para colonizar outros espaços que eram tomados como territórios de seres inferiores, que não possuíam histórias, vistos como incivilizados, sem cultura, não humanos, sem alma, sem coração, bárbaros, portanto, não considerados homens.

Achille Mbembe (2018) em seu ensaio “Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte” apresentará uma reflexão sobre o conceito de necropolítica produzido pelo Estado como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2018, p. 5). Mbembe (2018) apresentará os impactos do colonialismo e do sistema escravocrata para a emergência de desigualdades sociais e violências diversas contra a população negra, homens e mulheres, submetidos ao trabalho insano, castigos e opressões (SOUZA, 2019). Mbembe diz que as colônias “são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da civilização” (2018, p. 35).

Referindo-se a categoria Estado de exceção, Mbembe irá dialogar com o filósofo Giorgio Agamben para elucidar as formas repressivas desenvolvidas pela política ocidental. Mbembe (2018) explica que as práticas sociais sustentam as hierarquias raciais e nesse processo, as ações empreendidas pelo Estado em nome da “segurança” revelam inúmeras violações de direitos, emergindo situações marcadas pela violência (SOUZA, 2019).

[...] Viver sob a ocupação contemporânea é experimentar uma condição permanente de “viver na dor”: estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites do anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borrachas; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias. (MBEMBE, 2018, p. 68-69).

Mbembe dialoga com Foucault na compreensão de que os mecanismos de biopoder estão instaurados em todos os Estados modernos; porém, o autor vai além. Mbembe (2018) diz que a possibilidade de matar o outro é vista como elemento constitutivo do poder do estado na modernidade, no qual o argumento utilizado de estado de exceção, na verdade não acontece como uma emergência para solucionar um problema, mas passa a ser instalado e os direitos e garantias dos cidadãos são suspensos, permitindo que mortes sejam executadas sem que adquiram o efeito de crime condenável, resultando em um terror coletivo.

Matos-de-Souza e Medrado (2021) nos trarão uma reflexão, no artigo *Dos corpos como objeto: uma leitura pós-colonial do ‘Holocausto Brasileiro’*, na perspectiva da necropolítica, das marcas do projeto de modernidade/colonialidade produzindo corpos humanos desumanizados, despersonalizados, e sobre os quais a soberania do Estado acomete no direito de deixar morrer e poder matar.

O fato de que as colônias podem ser governadas na ausência absoluta de lei provém da negação racial de qualquer vínculo comum entre o conquistador e o nativo. Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de vida animal, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão. [...] Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, ‘quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de que cometeram um crime’ (MBEMBE, 2018, p. 35-36).

Mesmo que muitas experiências latino-americanas e brasileiras sejam diferentes da experiência colonial do século XX no continente africano, elas se aproximam e não é possível ignorá-las em uma análise biopolítica.

Nossos Estados soberanos produziram um espaço diferente para o corpo diferente, para categorias diferentes de pessoas. Este lugar é chamado de muitas maneiras, ao longo do imenso território identitário chamado América Latina: *villa, comuna, barriada, barrio nuevo*, favela, invasão, cidade-satélite, periferia. E adquire modos variados

dentro do Estado soberano: zona de conflito armado, camburão, delegacia, prisão [...]. É nesses espaços uma terceira zona, nas palavras de Mbembe -, que os estatutos de sujeito e objeto se aproximam (MATOS-DE-SOUZA; MEDRADO, 2021, p. 166).

Os autores continuam trazendo a reflexão que as periferias são os lugares dos corpos menores, corpos que podem ser eliminados sem o abalo da consciência moral do cidadão de bem. O Estado irá funcionar vigilante do bem estar somente aos cidadãos que são considerados que têm o direito de viver.

Para Mbembe (2018), é a partir do racismo que se manifesta o poder de ditar quem deve morrer e quem deve viver, é uma política de Estado pautada no exercício contínuo da letalidade:

[...] racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para aceitabilidade do fazer morrer” (2018, p. 18).

Aimé Césaire (2020) retrata o racismo da condição colonial normalizada por meio de discursos europeus em sua obra “Discurso sobre o colonialismo”. O processo colonial europeu entre os séculos XV e XX é marcado por muita violência e crueldade, aceito por alguns intelectuais europeus, justificando o colonialismo por meio de um discurso moralista, cientificista, religioso e racista. Césaire (2020) escreve sua obra com o conhecimento de quem estudou e viveu o processo de resistência à colonização não só na Martinica, mas nas Américas, e na África, ou lado de outros militantes, resultando em uma obra escrita também com alma, afeto, raiva e revolta, com forte influência marxista (ENGELKE, 2020).

Césaire descreveu a Europa como indefensável, estabelecendo uma relação fundamental entre colonização e civilização. “O grave é que ‘a Europa’ é moral, espiritualmente indefensável” (CÉSAIRE, p. 10). Para o autor, a *mentira principal* que sustenta a colonização e outras mentiras é a ideia de civilização como justificativa de todo processo colonial, que é sustentado no *pedantismo cristão* e no capitalismo (ENGELKE, 2020). Césaire (2020) diz que o cristianismo elaborou as “equações desonestas”: “cristianismo=civilização; paganismo=selvageria, as quais só poderiam resultar nas abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas seriam os índios, amarelos e negros” (p.11). Desse processo de colonização e civilização “não sobraria um único valor humano” (p. 11).

Césaire (2020) define o que entende por colonização como “uma cabeça de ponte, em uma civilização, da barbárie que, a qualquer momento, pode levar à pura e simples negação da civilização” (p. 21). Outra equação construída pelo autor foi “colonização=coisificação” (p. 24), gerando “sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, terras confiscadas, religiões assassinadas, magnificências artísticas destruídas, possibilidades extraordinárias destruídas” (p. 25). O caráter ontológico da colonização se soma à crueldade da violência, deixando explícita a coisificação que a colonização representava:

Da minha parte, faço a apologia sistemática das civilizações para-europeias. Cada dia que passa, cada negação da justiça, cada blitz policial, cada manifestação operária afogada em sangue, cada escândalo abafado, cada expedição punitiva, cada viatura, cada policial e cada milícia nos fazem sentir o preço de nossas antigas sociedades. Eram sociedades comunitárias, nunca de todos para alguns. Não eram apenas sociedades anticapitalistas, como foi dito, mas também sociedades anticapitalistas. Eram sociedades democráticas, sempre. Eram sociedades cooperativas, sociedades fraternas (CÉSAIRE, 2020, p. 26).

A dominação não foi somente de território, mas também cultural, o que possibilitou uma narrativa universal tornando a Europa como o centro dos saberes, linguagens, memoriais no imaginário do colonizado, como nos aponta Lander (2005):

Com o início do colonialismo na América inicia-se não apenas a organização colonial do mundo, mas, simultaneamente a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992). Dá-se início ao longo processo que culminará nos séculos XVIII e XIX e no qual, pela primeira vez, se organiza a totalidade do espaço e do tempo. Todas as culturas, povos e territórios do planeta, presentes e passados numa grande narrativa universal. Nessa narrativa, a Europa é ou sempre foi simultaneamente o centro geográfico e a culminação do movimento temporal (LANDER, 2005, p. 10).

As estruturas coloniais, neste sentido, foram mantidas pela força, pelo poder militar, ao mesmo tempo também por intermédio de outras operações que possuíam a função de formar mentalidades coloniais de inferioridade, de submissão, de subalternidade. O colonialismo foi um movimento de dominação.

A colonialidade do poder é um conceito criado por Aníbal Quijano, em 1989. O autor explica que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo. Em 1992, com a reimpressão do texto de

Anibal Quijano “Colonialidad y modernidad-racionalidad” um grupo de intelectuais latino-americanos e americanistas fundou o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos. Desta forma, a América Latina foi inserida no debate pós-colonial.

O Grupo Modernidade/Colonialidade foi sendo paulatinamente estruturado por várias ações: seminários, diálogos paralelos e publicações. Em 1998, houve um importante encontro apoiado pelo Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLASCO) e realizado na Universidad Central de Venezuela, no qual se reuniram pela primeira vez Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Fernando Coronil. A partir deste, em 2000 foi apresentada uma das publicações coletivas mais importantes do Grupo Modernidade/Colonialidade: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (BALLESTRIN, 2013, p. 97).

O “Giro decolonial” é um termo que foi cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente irá significar o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade (BALLESTRIN, 2013, p. 105).

Oriundos da América Latina e instalados nas universidades dos Estados Unidos, os estudiosos Walter Mignolo e Anibal Quijano assumem o desafio epistemológico do *giro decolonial* que exige a vivência e o testemunho dos desmandos da colonialidade e da experiência nodal da subalternidade para tornar mais radical a crítica realizada à modernidade eurocêntrica-setentrional. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 72).

A decolonialidade irá aparecer como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade. Para Mignolo, “a conceitualização mesma da colonialidade como constitutiva da modernidade é já o pensamento de-colonial em marcha” (MIGNOLO, 2008, p. 249). Para o autor, a origem do pensamento decolonial é mais distante, emergindo como contrapartida desde a fundação da modernidade/colonialidade.

A *colonialidade do poder* foi elaborada por Anibal Quijano. Pode ser entendida como política. Se expressa no domínio político, territorial e no controle das matérias primas. Faz deste modo “a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial” (QUIJANO, 2005).

A *colonialidade do saber* está relacionada com a questão epistemológica, que é a produção do conhecimento elaborado pelas ciências, dentre elas também as ciências sociais. É a apropriação cultural ou ocultação de determinada cultura para a imposição de um conhecimento universalizante, neste caso o conhecimento ocidental que ao mesmo tempo inferioriza tudo o que é proveniente dos saberes, conhecimentos, filosofias e pensamentos não-europeus (DIAS *apud* RESTREPO; ROJAS, 2015).

A *colonialidade do ser* foi um conceito primeiro utilizado por Walter Mignolo para tratar sobre a experiência vivida dentro da colonização. Maldonado-Torres (2007) para explicar o processo de desumanização a utiliza no sentido de demonstrar como (na perspectiva eurocêntrica) o colonialismo impacta não somente no imaginário, mas a própria experiência cotidiana. Portanto, por meio da colonialidade do ser determinam que os nativos (nós), não são humanos, são irracionais, indolentes, sem capacidades cognitivas, violentos, rudes, brutos, sem modos, sem ciência, sem cultura e sem controle da sexualidade.

O giro decolonial promovido por esse grupo de intelectuais certamente representa um marco fundamental para a teoria e a crítica do pensamento social e filosófico do continente latino-americano; porém, ao mesmo tempo existia um silenciamento com relação à importância de gênero. Não era questionado o papel subalterno das mulheres nas relações sociais e políticas, como se isso fosse algo intrínseco ao sexo e não o resultado de uma ação política colonial. Inclusive podemos observar que no Grupo Modernidade/Colonialidade a presença de mulheres intelectuais é muito menor em relação à presença de intelectuais homens.

A seguir, inserimos um quadro no qual é possível identificar as diferentes áreas, nacionalidade, local de trabalho de alguns dos principais membros do Grupo Modernidade/Colonialidade. Podemos também nos questionar a pouca participação das mulheres no grupo, contradizendo um diálogo aberto e constante com o feminismo especialmente latino (BALLESTRIN, 2013). Vale também ressaltar que a maioria dos intelectuais do quadro a seguir atua em Universidades do norte geopolítico e sua ampla maioria são homens brancos.

Quadro 1 – Perfil dos membros do Grupo Colonialidade/Modernidade

Integrante	Área	Nacionalidade	Universidade onde leciona
Aníbal Quijano	sociologia	peruana	Universidad Nacional de San Marcos, Peru
Enrique Dussel	filosofia	argentina	Universidad Nacional Autónoma de México
Walter Dignolo	semiótica	argentina	Duke University, EUA
Immanuel Wallerstein	sociologia	estadunidense	Yale University, EUA
Santiago Castro-Gómez	filosofia	colombiana	Pontificia Universidad Javeriana, Colombia
Nelson Maldonado-Torres	filosofia	porto-riquenha	University of California, Berkeley, EUA
Ramón Grosfoguel	sociologia	porto-riquenha	University of California, Berkeley, EUA
Edgardo Lander	sociologia	venezuelana	Universidad Central de Venezuela
Arthuro Escobar	antropologia	colombiana	University of North Carolina, EUA
Fernando Coronil	antropologia	venezuelana	University of New York, EUA
Catherine Walsh	linguística	estadunidense	Universidad Andina Simón Bolívar, Equador
Boaventura Santos	direito	portuguesa	Universidade de Coimbra, Portugal/ University of Wisconsin-Madison
Zulma Palermo	semiótica	argentina	Universidad Nacional de Salta, Argentina

Fonte: Luciana Ballestrin (2013, p. 98), com atualizações.

De acordo com o quadro acima, podemos verificar uma desproporção na quantidade de mulheres teóricas em relação aos homens teóricos. Para além disso, é realizado o apagamento de uma importante intelectual feminista, ou seja, não se encontra nesse quadro, porém também foi integrante do Grupo Modernidade/Colonialidade, Maria Lugones.

O feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às

mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. [...] A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado (LUGONES, 2014. p. 941).

Maria Lugones foi filósofa feminista, nascida na Argentina, interessou-se por analisar diversas formas de resistências de gênero diante das múltiplas opressões. O grande salto para a teorização de Maria Lugones foi sua integração junto ao Grupo Modernidade/Colonialidade.

2.1 Colonialidade de gênero

Essas discussões sobre a relação de poder que marcam as experiências vivenciadas pelos países colonizados, especialmente no que diz respeito às nações latino-americanas, levou Maria Lugones (2008), tomando por base a tese da colonialidade do poder apresentada por Anibal Quijano, a perceber que, além do político e do social, do econômico e do cultural, havia uma *colonialidade do gênero*, ampliando a visão que se tinha, até então havia – com as teorias de Quijano e de Mignolo, quando se achava que a colonialidade dizia respeito apenas ao saber, ao poder e ao ser. Para Lugones, tanto a teoria feminista interseccional como a teoria da colonialidade do poder abordam a questão da dupla violência, racial e de gênero, vivida pelas mulheres de cor, mas suas perspectivas são muito generalistas, faltando-lhes a dimensão da vivência concreta.

Em 2008, Maria Lugones publicou o ensaio *Colonialidade e gênero*, inserindo a categoria gênero no pensamento decolonial. Para Lugones, o sistema de gênero irá surgir no momento que o discurso moderno colonizador estabeleceu a dicotomia fundadora colonial: a classificação entre o humano e o não humano – o colonizador é o humano, já os nativos indígenas, os africanos escravizados, os colonizados são os não humanos, estes são vistos como animais e primitivos. Varejão *et al.* (2020) diz:

Na categoria não humana, a atribuição de gêneros está ausente, o que chamou atenção dos autores decoloniais. É esse passo à frente que deu nome ao feminismo decolonial: o gênero como elemento estruturante da colonialidade, como categoria criada pelo vocabulário colonial, e que não faz propriamente parte das dinâmicas pré-coloniais. O feminismo decolonial denuncia a imbricação estrutural das noções de heteronormatividade, classificação racial e sistema capitalista (2020, p. 17).

Lugones (2014) compreende a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental, no qual veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres.

Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens e mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (LUGONES, 2014, p. 936).

Para Maria Lugones (2014), a introdução das expressões de gênero marcadas pela oposição entre as tarefas e comportamento dos dois sexos, cabendo à mulher o ambiente doméstico separado do ambiente social e político, foi mais um dos instrumentos de dominação colonial, visto que com a introdução do patriarcado se conseguiu silenciar uma parcela significativa da população que certamente possuía outro entendimento sobre a economia, a agricultura e a política.

Dentro desta perspectiva apresentada por Lugones (2014) na compreensão que a dicotomia central da modernidade colonial trás uma hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano, na qual diferentes representações da vida humana são classificadas como superiores as relacionadas aos colonizadores e como inferiores as relacionadas aos colonizados, teremos essa dicotomia também quando falamos de cultura. A colonização nos deixa a dicotomia entre cultura dominante *versus* cultura popular.

2.2 Cultura dominante *versus* cultura popular

Sérgio Ferreti fala que para muitos, folclore equivale à cultura popular. Para outros, cultura popular equivale à cultura de massas e seria diferente do folclore.

Cultura popular e folclore são conceitos considerados mais ou menos como sinônimos e que provocam mal estar em muitos ambientes. São considerados confusos, complexos e mal definidos, pois possuem múltiplos significados. Para os mais jovens, folclore é sinônimo de coisa velha e ultrapassada e, muitos cientistas sociais consideram tanto os termos cultura quanto povo, de difícil definição (2007, p. 1-2).

O autor fala que a cultura dominante é valorizada como produção e consumo da elite social enquanto o folclore e a cultura popular refletem interesses, valores e ideologia das classes dominadas.

Ferreti (2007) diz que a expressão cultura popular é discutível. Lembra que Canclini (1983) propõe a expressão culturas do povo. O conceito de cultura popular, criticado, por numerosos cientistas sociais, vem sendo hoje largamente utilizado no âmbito da História. François Isambert (1982) discute o renascimento do interesse pelo estudo da religião, da cultura popular e das festas, como conceitos inter-relacionados e com múltiplas utilizações.

Canclini (1983, p. 30), analisará a cultura popular como “prática simultaneamente econômica e simbólica”, defende a ideia que “o popular não é monopólio dos setores populares” (1997, p. 220). Canclini mostra que:

A evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária; intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e de comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão. Os fenômenos culturais folk ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (1997, p. 220-221).

Para Gramsci existe cultura popular na medida em que existe cultura dominante. Nesta perspectiva, segundo alguns, a cultura popular assumiria em face da cultura dominante uma posição diversa contestadora de sua autoproclamada universalidade. Ferreti (2007) trás a hipótese de Bakhtin destacada por Ginzburg (1987), de que existe uma influência recíproca ou uma circularidade entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes, que funcionou segundo o autor, especialmente durante a Idade Média e até a metade do século XVI.

Stuart Hall (2009) afirma que “[...] definir conceitualmente o termo ‘popular’ é quase tão difícil quanto definir o termo ‘cultura’”. O teórico sustenta que juntar os dois termos pode tornar-se uma tarefa ainda mais difícil, dado o caráter ambíguo das culturas populares, assim como também pontua Marilena Chauí (1989), que aponta que a ambivalência presente nesse universo gera um tipo de atitude “[...] capaz de resistência

ao se conformar e conformismo ao resistir”. O estudo sobre culturas populares na contemporaneidade, portanto, deve levar em consideração essa complexidade. O pensamento de Hall (2009) atribuiu à noção de “culturas populares” um conteúdo político que irá articular em torno das relações de poder que definem a luta cultural protagonizada por grupos sociais e comunidades que reivindicam direitos e dignidade (ABIB, 2019).

Abib (2019) entende a cultura popular como um terreno de tensões e antagonismos como explica Hall:

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma definição de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Observa o processo pelo qual as relações de domínio e subordinação são articuladas. Trata-se de um processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas (HALL, 2009, p. 241).

Desta forma, as culturas populares originam terrenos de lutas onde memórias, tradições e identidades são convocadas enquanto força motriz no qual demarcará posições e reverberações de vozes, buscando reconhecimento e autonomia diante da cultura hegemônica (ABIB, 2019).

A noção “culturas populares” na contemporaneidade tem se renovado, provocado debates e produções, proporcionando diversas e contraditórias interpretações. Contudo, queremos destacar o caráter político de atuação de grupos e comunidades que se empoderam ao reivindicar suas identidades e direitos sociais a partir da afirmação de suas práticas tradicionais, regidas pela ancestralidade que faz vigorar o passado e a memória desses povos.

A busca deste trabalho é discutirmos linguagens não hegemônicas, não colonizadoras para o entendimento de culturas populares, que inclusive para alguns este termo não é o apropriado pelo fato de associação ao que é popular é remetido à linguagem colonial. Ao mesmo tempo, por ainda não termos um outro termo mais próximo do entendimento dessas diversas manifestações culturais e de aceitação inclusive das próprias artistas que iremos dialogar neste trabalho, ainda usaremos este termo, com atenção que será utilizado no plural, ou seja, culturas populares e não cultura popular, porque elas são diversas e múltiplas.

Muitos exemplos poderiam ser estudados no âmbito das culturas populares – de expressões, manifestações ou celebrações – que foram criadas como forma de se afirmar, de resistir ou de se contrapor às normas e padrões das sociedades a que pertencem. Nesta pesquisa, abordamos as expressões artísticas de brincantes de culturas populares que criam e recriam sua arte com expressões significativas de nossas culturas populares brasileiras que carregam em suas origens nossos ancestrais indígenas e africanos.

Para compreensão da dinâmica vivenciada pelas artistas brincantes de suas expressões artísticas, adotaremos o percurso metodológico por meio das narrativas autobiográficas, entendendo ser o caminho mais adequado nesta pesquisa de cunho qualitativo que busca resgatar a valorização da memória e das histórias de vida das participantes.

3. MULHERES ARTISTAS BRINCANTES FALAM PARA A ACADEMIA E DESCOLONIZAM CONHECIMENTO

Início esta sessão falando que minha inspiração nesta pesquisa na construção da metodologia a ser utilizada parte da leitura do livro de Grada Kilomba, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Foi meu orientador, prof. Dr. Rodrigo Matos-de-Souza, que “mandou” eu ler esta maravilha. Acrescento que não somente a metodologia, na verdade foram vários os aprendizados e as inspirações que partiram desta obra.

Grada Kilomba (2019) coloca a questão de quem pode falar a partir da potente provocação de Gayatri C. Spivak (1995) “Pode o subalterno falar”?

“Não!” É impossível para a subalterna falar ou recuperar a voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Nesse sentido, a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. (KILOMBA, 2019, p. 47).

Gayatri Spivak (1995) irá utilizar como símbolo da subalterna a imolação de viúvas na Índia. A viúva indiana é encarcerada dentro do colonialismo e do patriarcado em uma posição quase impossível de ganhar voz. Ela é uma teórica literária, crítica feminista e professora de Literatura Comparada e Sociedade na Columbia University, em Nova York, uma potente influência nos estudos pós-coloniais. Em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, a teórica fará uma crítica aos intelectuais ocidentais para refletir sobre a prática discursiva do intelectual pós-colonial e sobre a possibilidade de agenciamento do sujeito subalterno.

Spivak critica particularmente Deleuze e Foucault – tomando como base seu diálogo em “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze” [publicado em *Microfísica do poder*] –, para apontar a condição etnocêntrica intrínseca à intelectualidade ocidental quando se trata de sua relação com a projeção da alteridade, por um lado, e, por outro – decorrente –, sobre a própria falta de espaço para falar – não a falta de uma voz propriamente dita –, ocupável pelo subalterno. Sobretudo pela mulher subalterna, que é duplamente calada: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”, afirma a autora. (GAGLIANONE, 2022).

A ausência da mulher subalterna como sujeita oprimida que não pode falar porque as estruturas de opressão não permitem que essas vozes sejam escutadas e não proporciona espaço para articulação das mesmas.

Spivak oferece uma visão bastante significativa, questionando a noção de falar. Ao argumentar que a subalterna não pode falar, ela não está se referindo ao ato de falar em si; não significa que nós não conseguimos articular a fala ou que não podemos falar em nosso próprio nome. A teórica, em vez disso, refere-se à dificuldade de falar dentro do regime opressivo do colonialismo e do racismo. (KILOMBA, 2019, p. 47).

A reflexão que propomos não é a escolha entre posicionamentos de que se pode ou não falar, de que não tenha ou se tenha voz. Na verdade, não é a questão de se dar voz a ninguém, cada um já possui sua própria voz. O objetivo é desafiar a suposição de que podemos recuperar o ponto de vista da subalterna. Nos questionamos sobre a ausência (no centro) da voz de mulheres colonizadas e quais são os conhecimentos produzidos dentro das universidades. Vamos pensar sobre as perguntas feitas por Grada Kilomba:

Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Que está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (KILOMBA, 2019, p. 50).

Refletir sobre essas questões se faz necessário, quando me refiro ao centro como a universidade. A academia não é um espaço neutro. A produção de conhecimento do centro é majoritariamente branca, masculina, classe média e alta e influências eurocêntricas. Existem os padrões e racionalidades validadas por eles, e querem conservar o centro como a norma, como fala Grada Kilomba (2019, p. 52) “quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico”, a dicotomia criada pela colonização pode ser dada das seguintes formas:

Quadro 2 – Palavras dicotômicas na relação entre científico *versus* acientífico

Científico	Acientífico
Universal	Específico
Objetivo	Subjetivo
Neutro	Pessoal
Racional	Emocional
Imparcial	Parcial

Elas/eles têm fatos	Nós temos opiniões
Elas/eles têm conhecimento	Nós temos experiências

Fonte: Grada Kilomba (2019, p. 52), com adaptações da elaboradora

Infelizmente, o conhecimento construído por metodologias que divergem da lógica já instaurada da colonização - conhecimento formal e escrito - irá escapar, por exemplo, da academia e de suas agendas. É necessário descolonizar o conhecimento dessa ordem eurocêntrica, considerando que o conhecimento é colonizado e que o colonialismo

não apenas significou a imposição da autoridade ocidental sobre as terras indígenas, modos indígenas de produção, leis e governos indígenas, mas também a imposição da autoridade ocidental sobre todos os aspectos dos saberes, línguas e culturas indígenas (STAEUBLE, 2007, p. 90).

Buscaremos a inclusão de uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo dentro da produção de conhecimento na academia, considerando que todas/todos nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específica, não existem discursos neutros.

A proposta deste estudo foi conhecer mulheres artistas de culturas populares da Casa Moringa, uma coletiva de artistas brincantes do Distrito Federal. Foram realizadas entrevistas narrativas com cada uma delas sobre suas histórias de vida, encontros com as culturas populares e suas histórias dentro da coletiva Casa Moringa.

Durante as entrevistas fui entendendo que não seria possível apenas “coletar os dados e realizar a análise desses dados” de acordo com as falas que essas artistas estavam me trazendo. Aquelas falas, aquelas experiências, aquelas percepções são conhecimentos diversos, saberes múltiplos que elas construíram, constroem e reconstroem partem de outras perspectivas, sobretudo de valorização de construção de conhecimento por meio da oralidade e tradições orais de manifestações de culturas populares.

Segundo Luciana Hartmann *et al* (2019), vivemos em um modelo de universidades brasileiras tendo por base o modelo das universidades europeias modernas e operando sob o signo de uma dupla negação, científica e cultural.

Nesse processo, foram excluídos os saberes científicos e tecnológicos dos nossos povos tradicionais – indígenas, afro-brasileiros e quilombolas – e também as tradições culturais, inclusive populares, dos nossos povos e comunidades, como se o ambiente universitário comportasse apenas as expressões culturais de cunho ocidental associadas com a modernidade e com uma ideia de erudição – música

erudita, teatro, artes plásticas, dança moderna, cinema etc. [...] É uma demanda retomar gêneros e práticas das culturas populares, na tentativa de ampliar alguma conexão estética e simbólica do espaço acadêmico, racional e modernista, com o entorno regional e comunitário que abriga cada um dos campi das universidades, com suas especificidades culturais no território nacional (HARTMANN *et al.*, 2019, p. 10).

Buscaremos neste estudo proporcionar o reconhecimento da importância dos saberes tradicionais trazidos pelas artistas da Casa Moringa como uma referência para a pesquisa produzida dentro de uma universidade brasileira, em um programa de pós-graduação em educação, especialmente dos conhecimentos já produzidos por estas artistas e brincantes de culturas populares.

A proposta evoca a possibilidade de uma epistemologia construída/constituída da própria natureza e vivência dessas artistas. O que isso significa neste estudo? Ao decorrer de toda a escrita desta dissertação, traremos as falas das artistas da Casa Moringa com igualdade epistemológica aos teóricos acadêmicos das temáticas desenvolvidas em questão. Não haverá uma sessão específica desta pesquisa com a “análise de dados com as falas das entrevistadas”, porque entendemos que elas produziram o conhecimento deste estudo conjuntamente aos teóricos já consagrados da academia. As falas das entrevistadas serão também usadas para endossar a explicação de alguma/algum teórica/teórico. Desta forma, as citações das artistas brincantes estarão diluídas ao longo deste texto dissertativo. Ao mesmo tempo, a sessão “Mulheres Brincantes” é a concentração de informações como reflexões para a possível resposta da pergunta de pesquisa deste estudo.

3.1 Metodologia da pesquisa: narrativas autobiográficas

A metodologia adotada para buscar a descolonização do conhecimento foi a narrativa autobiográfica. Abrahão (2003, p. 80) diz que a pesquisa autobiográfica - histórias de vida, biografias, autobiografias, memoriais - não obstante se utilize de diversas fontes, tais como narrativas, história oral, fotos, vídeos, filmes, diários, documentos em geral, reconhece-se dependente da memória. A memória será o componente essencial na característica do narrador com que o pesquisador trabalhará para conseguir construir elementos de análise que possam auxiliá-lo na compreensão de determinado objeto de estudo. Neste sentido, a memória será entendida como memória

individual, tanto do narrador, como do pesquisador, não obstante imbricada às relações vivenciais - sociais e culturais - e por elas informada/significada/ressignificada.

Nessa perspectiva, não se trata de encontrar nas escritas uma “verdade” preexistente ao ato de biografar, mas de estudar como os indivíduos dão forma à suas experiências e sentido ao que antes não tinha, como constroem a consciência histórica de si e de suas aprendizagens nos territórios que habitam e são por eles habitados, mediante o processo de biografização (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 371).

As narrativas são infinitas em sua variedade e nós as encontramos em todo lugar.

Parece que existe uma necessidade de contar em nossa vida humana:

Contar histórias é uma forma elementar de comunicação humana e, independentemente do desempenho da linguagem estratificada, é uma capacidade universal. Através da narrativa, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social. Contar histórias implica estados intencionais que aliviam, ou ao menos tornam familiares, acontecimentos e sentimentos que confrontam a vida cotidiana normal (BAUER; GASKELL, p. 91, 2008).

O estudo das narrativas vem cativando espaço e importância na interpretação de fenômenos sociais. Escolher a narrativa como método de investigação requer o entendimento da construção de acontecimentos sociais a partir da perspectiva do entrevistado (MELGAÇO, 2021).

A escrita de relatos autobiográficos dá aos indivíduos a possibilidade de articular, por meio das narrativas que produzem sobre si, as “experiências referências” pelas quais passaram, dotando a própria trajetória profissional de sentido (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 371).

As pesquisas que possuem como fonte as narrativas autobiográficas têm se inspirado, aqui no Brasil, com as mais diversas correntes e tendências, “tanto externas quanto internas e se caracterizam por sua diversidade na produção de novos conhecimentos” (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 380). Os autores (p. 380) falam que as pesquisas no contexto da formação vêm contribuindo apresentando dimensões importantes para o processo de “emancipação do sujeito-ator-autor”. Para teorizar sobre os vínculos entre biografia e educação, a teórica Delory-Momberger (2008) apresenta as seguintes reflexões para “fato biográfico” e “biografização”:

O fato biográfico é esse viés que acompanha tudo o que percebemos e compreendemos ao longo da nossa vida. Trata-se de um espaço-tempo interior, que preexiste à escrita efetiva, mas que encontra na narrativa

sua forma de expressão, a ponto de confundir-se com ela. Na narrativa de si, como ato autopoietico, o autor vai construindo uma *figura de si*, no exato momento em que se anuncia como sujeito e se enuncia como autor de sua história (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 381).

Fritz Schutze desenvolve a metodologia da entrevista narrativa ocupando-se com o acesso aos diferentes níveis da experiência constitutiva para a realidade e a ação cotidiana (BOHNSACK, 2020). Weller (2009, p. 4) diz que Schutze irá contribuir para a retomada e ressignificação da pesquisa biográfica nas Ciências Sociais e na Educação, ressaltando “as estruturas processuais dos cursos de vida, ou seja, os elementos centrais que ‘moldam’ as biografias e que são relevantes para a compreensão das posições e papéis ocupados pelos indivíduos na estrutura social”.

Nesta pesquisa adotamos a entrevista narrativa como ferramenta de interação para gerar as falas das narrativas das artistas brincantes de culturas populares. Bauer e Gaskell (2008) falam que a entrevista narrativa tem em vista uma situação que encoraja e estimula a entrevistada a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social.

Melgaço (2021, p. 88) elucida que o método das narrativas é qualificado para disponibilizar aos pesquisadores dados suficientes para produzir conhecimento científico comprometido com a apreensão fidedigna dos relatos e originalidade dos dados apresentados. Para além, torna possível o entendimento dos sentidos que irão produzir mudanças nas crenças e valores que motivam (ou justificam) as ações dos entrevistados:

A entrevista narrativa é a estratégia mais notável para ir além do esquema pergunta-resposta da entrevista, empregando-se a comunicação cotidiana de ouvir e contar histórias. O esquema de narração substitui a estrutura de perguntas e respostas que define a maioria das situações de entrevista. O pressuposto subjacente é que o ponto de vista do entrevistado é melhor revelado quando o sujeito informante está usando sua própria linguagem espontânea na narração dos acontecimentos (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002, p. 94).

O objetivo das entrevistas narrativas não será apenas a reconstrução da história de vida da entrevistada, mas também compreender os contextos em que essas biografias foram construídas e os fatores que provocam mudanças e motivam as ações desses entrevistados (JOVCHELOVITCH; BAUER, 2002, p. 94).

É no bojo do paradigma compreensivo, que a história de vida se legitima como método/técnica de investigação/formação, situando-se

no campo da virada hermenêutica, em que se compreendem os fenômenos sociais como textos e a interpretação como atribuição de sentidos e significados das experiências individuais e coletivas. (SOUZA, 2007, p. 65).

Segundo Elizeu Clementino de Souza (2007, p. 65), a história de vida e a história oral tiveram “seu reconhecimento epistemológico no âmbito do movimento etnometodológico”.

Do ponto de vista metodológico, a abordagem biográfico-narrativa assume a complexidade e a dificuldade em atribuir primazia ao sujeito ou à cultura no processo de construção de sentido. Ao longo de seu percurso pessoal, consciente de suas idiossincrasias, o indivíduo constrói sua identidade pessoal mobilizando referentes que estão no coletivo. Mas, ao manipular esses referentes de forma pessoal e única, constrói subjetividades, também únicas. (SOUZA, 2007, p. 65-66).

É nesse sentido que a abordagem das narrativas autobiográficas poderá elucidar na compreensão do “singular/universal das histórias, memórias institucionais e formadoras dos sujeitos em seus contextos” (SOUZA, 2007, p. 66) no sentido de revelarem práticas individuais que estão “inscritas na densidade da História” (p. 66).

3.2 Passo a passo da metodologia

Para compor esta sessão, usarei de uma “metalinguagem” da própria metodologia escolhida *narrativas autobiográficas* para esta pesquisa, ou seja, narrarei, minha história de vida, processos vivenciados entrelaçados com/na construção deste estudo. Escolher as narrativas autobiográficas como metodologia da pesquisa me convida a falar sobre eu mesma, convite aceito, vamos lá.

Sou Luanna Ferreira da Silva. Neta de Maria Josefa de Jesus e Francisco Sabino Ferreira (avós maternos) e Alice Gomes da Silva e Manoel Gomes da Silva (avós paternos). Filha de Maria Socorro Ferreira da Silva e Antônio Gomes da Silva; irmã de Leonardo, Andreyra, Araceli, João Lucas e Marianna. Mãe de Otto Ferreira Reis e companheira de Otacilio Alves dos Reis.

Meus avós (maternos e paternos) e também meus pais, todos, nasceram no Piauí. E como muitas das famílias de retirantes do nordeste brasileiro na década de 1950, 1960, vieram para Brasília na busca da “construção de um sonho”, de melhorias de condições de vida.

Meus pais nasceram em uma cidade do interior do Piauí, Pio IX, como muitas cidades do interior do Brasil marcada de muita pobreza e ao mesmo tempo recheada de

tradições religiosas e culturais. As famílias já se conheciam de Pio IX, mas eles se casaram aqui em Brasília e eu e meus cinco irmãos nascemos e fomos criados aqui no DF.

Crescemos com várias dificuldades financeiras e sempre moramos nas periferias do DF. Quando tinha sete anos, meus pais resolveram tentar a vida como autônomos e mudamos para um bairro periférico, *Chaparral*⁸, situado em Taguatinga e ali meus pais criaram seus seis filhos. Desde criança fui aprendendo a lidar com as dificuldades financeiras e por ter sido a segunda filha e a primeira filha mulher, cresci num regime machista, naturalizado como em muitas famílias, no qual somente as mulheres são responsáveis pelos afazeres domésticos e cuidados com as crianças, o que só fui entender depois que cheguei na graduação.

Fui uma criança que brinquei muito nas ruas da Chaparral, muita diversão com toda aquela meninada; jogava bola, queimada, pique pega, pique esconde, andava de bicicleta... E desde cedo dividia o tempo para brincar na rua, fazer tarefas da escola, ajudar nas tarefas domésticas de casa, ajudar no mercado dos meus pais e quando meus irmãos caçulas nasceram também ajudava a cuidar deles.

Cresci escutando que era preciso estudar muito para ter um trabalho “mais digno” e “melhores condições de vida” e mesmo sem ter muita consciência que crescia com algumas lacunas fui seguindo estudando e tendo essa direção como meta a ser alcançada.

Quando chegou a época de fazer faculdade, naquele período, ainda não tinham programas de bolsas e/ou políticas de cotas para estudantes de baixa renda, então fiquei estudando dois anos para conseguir ser aprovada na Universidade de Brasília (UnB). Foi uma alegria ter conseguido ingressar em um curso superior de uma universidade pública, passei em Letras Português e optei pelo turno noturno porque eu precisava trabalhar durante o dia.

Mesmo tendo acessado a universidade em um curso noturno, no qual alguns marcadores de diferenças sociais são um pouco reduzidos, ainda assim me deparei com várias dificuldades e dicotomias vivenciadas entre o universo acadêmico (centro) e o

⁸ *Chaparral*: É uma área fronteiriça, que se situa entre as regiões administrativas (RA) Taguatinga e Ceilândia, no Distrito Federal, mas faz parte da RA Taguatinga. Seus moradores pioneiros são oriundos de invasões que ficavam em áreas consideradas “nobres” de Taguatinga, por serem mais centrais e mais antigas. A Chaparral, ou Nova QNL, como também é chamada, é conhecida por muitos como sendo moradia de bandidos, de criminosos, entretanto, quando a pessoa interage cotidianamente com os moradores, percebe que não é exatamente assim (ABREU, 2019, p. 12).

universo de uma mulher de periferia. Ainda durante a graduação já comecei a estudar para concursos públicos e depois de alguns anos fui aprovada no cargo de Técnico em Assuntos Educacionais da Universidade de Brasília.

Hoje continuo morando em Taguatinga e trabalho no Campus da Ceilândia (FCE/UnB). Eu queria fazer o mestrado aqui na UnB no Programa de Pós-Graduação em Educação, mas com as várias dinâmicas da vida não tinha sido ainda possível. Este mestrado profissional em educação é fruto também de um convênio da universidade com a Faculdade de Educação tendo como objetivo estimular a capacitação de seus servidores, esperei algumas dinâmicas da vida acontecerem e resolvi encarar esta empreitada no momento que senti que tinha conseguido identificar alguma temática que fizesse sentido de vida para mim. Significado para eu me dedicar durante este período da minha vida abrindo mão de quase tudo que estava acontecendo ao meu redor.

E qual será a relação da temática escolhida do estudo, a busca de descolonizar o gênero e minha história de vida?

Eu, Luanna, me percebo como uma mulher da periferia do DF, cresci e morei a maior parte de minha vida em um bairro com alto índice de violência e pobreza, e depois de me tornar adulta, escolhi gestar e ser mãe. Quando me vi grávida, foi imediata uma busca de/com outras possibilidades que fugia da lógica patriarcal/moderna/racional sobre gestar e parir. Conheci uma roda, um encontro a cada 30 dias, com mulheres grávidas que compartilhavam suas preocupações, angústias, alegrias, percepções sob a condução de uma parteira tradicional, Ritta Caribé⁹. A roda¹⁰ com a Ritta acontecia no Mercado Sul, em Taguatinga. Ali se abriam várias portas em minha vida... Estava tão perto e tão longe das artistas brincantes da Casa Moringa e nem sabia. Inclusive, uma das gestantes que fazia parte daquele grupo é uma das cofundadoras da Casa Moringa, Fabíola Resende.

⁹ Ritta Caribé: Mãe, avó, parteira tradicional e educadora perinatal, Ritta Pinho Iniciou e segue seu caminho na tradição do cuidar e da parteria há mais de 20 anos, atuando como doula, mediadora de vivências, educadora perinatal e professora de Yoga para Gestantes. É mediadora de rodas de prosa mensais, oficinas, workshops, vivências e treinamentos sobre o gestar, o parir, o criar e a saúde sexual da mulher. Disponível em: <<https://www.estudio.gunga.com.br/project/ritta-parteira/>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2022.

¹⁰ As rodas com a parteira Ritta aconteciam no Mercado Sul por meio do *Eu Livre*, um coletivo criado, no qual Keyane Dias foi uma das fundadoras, com práticas/terapias de educação e saúde. O *Eu Livre* não existe atualmente.

De alguma forma eu estava ali no Mercado Sul, participando das rodas de prosas mensais, me identificando de forma imediata com uma parteira tradicional que trazia conhecimentos ancestrais e também atuais sobre gestar, parir, criar e a saúde sexual da mulher de uma maneira que não achei em nenhum livro, em nenhuma consulta pré-natal com “meu médico ginecologista”. Era diferente e eu não queria sair mais dali, eu queria encontrar formas para protagonizar o “meu” parto, apesar de toda racionalidade patriarcal impregnada em minha(nossa) formação até então.

Eu fazia dois acompanhamentos durante a gestação: as rodas da Rita e o pré-natal com o médico ginecologista. Mas o que me atraía mais eram as rodas de conversas onde queria entrar mais e mais. Quando foi chegando perto de parir, aos sete meses de gestação decidi que faria o parto domiciliar com a Ritta, parteira, em minha casa. Aquela escolha era de alguma forma já a minha tentativa de buscar descolonizar gênero, descolonizar conhecimento, descolonizar padrões.

Foram três dias de trabalho de parto em minha casa, eu estava cercada de amor e pessoas incríveis. Muitas horas vivenciando processos diversos de autoconhecimento com todo suporte profissional/técnico necessário para uma mulher parir. Talvez, queria fazer de alguma forma como minhas avós fizeram. Eu tentei, mas não foi possível parir em casa. O trabalho de parto foi evoluindo normalmente; porém, após várias horas apareceu uma intercorrência e foi necessária a transferência ao hospital. Minho filho, Otto, nasceu super bem e saudável, de 41 semanas e três dias, uma criança cheia de vida e “fome de viver”, mamou por várias horas já ali no início de sua jornada!

Por que narrar meu processo de parir nesta dissertação? Acredito que seja para buscar ressignificar meu processo de agora parir, meu processo de protagonizar. Parir uma dissertação, protagonizar um estudo com mulheres artistas brincantes de culturas populares de uma coletiva que nasceu na cidade que fui criada e moro até hoje. Mulheres urbanas da periferia de Taguatinga que se encontram no Mercado Sul para formações diversas, empoderamento e protagonismo feminino.

E como fiz a ligação, nesta pesquisa, dessa busca de protagonismo feminino com as culturas populares? Acredito que também por meio das conversas que tive com minha prima Andressa Ferreira¹¹ falando algumas ideias que estavam surgindo sobre

¹¹ Dessa Ferreira: A cantora, artevista, percussionista e produtora musical Dessa Ferreira lançou o seu primeiro single/clipe de *Pulso?* Canção que intitula seu primeiro EP autoral. A música *Pulso* nasce em meio a tentativas frustrantes de buscar informações sobre as origens da sua família. Filha de piauienses, nascida no Distrito Federal, Dessa Ferreira, encontra na música, na cultura, e nas artes de forma geral,

descolonização de gênero e do que estava buscando pesquisar neste mestrado. E de novo me sinto com a mesma sensação, “tão longe e tão perto”. Minha prima Andressa (Dessa e Dedessa), é filha do irmão do meu pai e da irmã de minha mãe, somos primas-irmãs. Ela é musicista desde criança, é autodidata com os instrumentos e cresci vendo a Dessa tocar e cantar e também percebendo alguma predileção por músicas das manifestações de culturas populares.

Conversando com a Dessa me veio um *insight* se as culturas populares poderiam ser “ferramentas” na busca de descolonização, já na percepção que são formas de resistências as culturas hegemônicas. Perguntei para minha prima se ela conhecia mulheres artistas de culturas populares aqui no DF, ela me falou de algumas artistas e também grupos de artistas, e foi desta forma que cheguei até a coletiva Casa Moringa.

3.2.1 Construções e narrações metodológicas no fazer-pesquisa com as artistas brincantes da Casa Moringa

E como aconteceu o primeiro contato com a coletiva? Como cheguei até elas?

Na verdade, eu já tinha chegado e nem sabia. Primeiro porque eu já conhecia a Fabíola Resende das rodas da Ritta, mas não sabia que ela era uma artista brincante da Casa Moringa. E outra integrante que também já conhecia e não sabia que compunha a coletiva, é a Keyane Dias. Fui aluna de yoga hormonal de Keyane em uma oficina que ela conduziu também em Taguatinga. Após ter conseguido conectar a temática do estudo, entrei em contato por WhatsApp com a Keyane e disse que gostaria de realizar a pesquisa com elas. Contextualizei minha motivação e fiquei aguardando um retorno.

Keyane me direcionou para conversar com Luciana Meireles e marcamos uma primeira conversa que durou mais de uma hora, isso aconteceu em setembro de 2021. Foi muito importante aquele primeiro contato para eu falar sobre mim, contextualizar a pesquisa e escolha da temática, dizer quais eram meus interesses em realizar o estudo com esta coletiva. Depois daquela primeira conversa, Luciana Meireles disse que

possibilidades de reconstrução do seu passado, confiando e se reconectando com a sua ancestralidade indígena e africana. Disponível em: <https://tratore.com.br/um_artista.php?id=65772>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2022.

entraria em contato previamente com todas integrantes da Casa Moringa para entender se estariam de acordo e se gostariam de participar desta pesquisa. Fiquei aguardando o retorno de Luciana e para minha alegria todas concordaram em participar e deixar eu entrar no grupo para realizar este trabalho. Luciana me passou o contato de telefone de todas elas e eu comecei a conversar individualmente por WhatsApp com cada uma para a realização das entrevistas.

Nesta pesquisa qualitativa, escolhendo as narrativas autobiográficas como método, entendemos que todos os momentos e relações geradas durante a pesquisa são importantes e devem ser considerados. Fugiremos da reprodução do *status quo* da imparcialidade como condição para produção de conhecimento, acreditando que a relação entre pesquisadores e informantes pressupõe que a construção/realização da pesquisa é feita entre iguais.

A pesquisa foi realizada durante o período da pandemia COVID 19, em um momento que já estávamos vacinadas com a primeira dose e alguns já com a segunda dose. Perguntei a cada uma se poderíamos realizar as entrevistas de forma presencial com os devidos cuidados (uso das máscaras e distanciamento devido), todas concordaram e todas as entrevistas aconteceram presencialmente, de forma singularizada a cada integrante.

Antes da explicação de como seu deu a realização das entrevistas narrativas, é importante falar que ainda nos primeiros contatos com as artistas brincantes e conhecendo um pouco da história da Casa Moringa, apenas com leituras dos materiais disponíveis no site da coletiva, e buscando alternativas para já se pensar qual seria o produto técnico¹² deste estudo, tive a ideia da construção de um documentário com as narrativas que seriam produzidas com as histórias de vida das artistas brincantes.

Este estudo terá como produto técnico um documentário¹³, longa-metragem, aproximadamente com 1h30 de duração, sob o título deste estudo “Narrativas da *Casa Moringa*: uma coletiva de artistas brincantes do DF”. O trabalho audiovisual será uma construção narrativa realizada com escolhas/recortes das entrevistas ocorridas, uma

¹² Este estudo está inserido no Programa de Pós-Graduação em Educação – Modalidade Profissional da Universidade de Brasília no qual é estabelecido que seja gerado um produto técnico da pesquisa realizada deste mestrado profissional. O produto técnico deste estudo será um documentário, disponibilizaremos na plataforma *YouTube*.

¹³ A criação do documentário foi em parceria com minha irmã Araceli Silva (produtora audiovisual e cineasta) e nossa prima Andressa Ferreira (musicista, percussionista, artista). Contatos: email Araceli: contato@aracelilsilva.com.br e email Andressa: producaodessaferreira@gmail.com

seleção difícil de ser gerada tendo em vista um material com aproximadamente nove horas de gravações.

Uma de minhas irmãs, Araceli Silva¹⁴, é cineasta, coprodutora de projetos digitais, designer e *social media*. Não tive dúvidas em pedir sua ajuda e ao conversar com ela, a parceria aconteceu de forma imediata. A produção do documentário acontecerá de forma independente, não foi possível financiamento para a produção.

Conversei previamente com cada integrante da Casa Moringa sobre o interesse de também produzir o documentário, para além da dissertação e elas aceitaram participar deste processo. Perguntei se queriam dois momentos de entrevistas: um mais privado, sem a presença da gravação digital (câmera) e outro para a gravação; ou se achariam melhor um único momento de entrevista com a presença da minha irmã, Araceli, gravando¹⁵ a nossa entrevista narrativa da pesquisa. Era importante entender se as deixariam confortáveis ou não para a conversa fluir.

Expliquei detalhadamente que trazer minha irmã para a entrevista, era trazer alguém de minha total confiança e que estaria ali para realizar o trabalho técnico da filmagem. Todas quiseram fazer um único encontro para realização de entrevista e aceitaram tranquilamente a presença de Araceli, que as conduzia antes do início da gravação para imaginar que ela não estaria ali presente, uma técnica de não olhar para a câmera e sim para mim. Ou seja, esse posicionamento das cadeiras de eu olhar para elas e elas olharem para mim, nos trouxe intimidade e as conversas fluíram tranquilamente.

As entrevistas aconteceram de acordo com a disponibilidade de cada uma delas, dia, local e horário:

- *Keyane Dias*, data: 08/10/2021, local: Mercado Sul – Taguatinga Sul, duração da entrevista: aproximadamente 1h e 30 min.
- *Mestra Tetê Alcândida*, data: 15/10/2021, local: Batalhão das Artes – Taguatinga Norte, duração da entrevista: aproximadamente 1h e 40min.
- *Nara Oliveira*, data: 21/10/2021, local: Mercado Sul – Taguatinga Sul, duração da entrevista: aproximadamente 1h e 45min.

¹⁴ “Tenho 29 anos, sou geminiana com ascendente em peixes. Sou formada em Cinema e Mídias Ditas pelo Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB) desde 2017. Me apaixonei pela área de montagem, edição e pós produção ainda durante a minha graduação. Desde então, nunca mais parei de trabalhar com vídeo. A fotografia veio no pacote para somar ainda mais meu amor pela arte”. Disponível em< <https://www.aracelilfsilva.com.br/sobre> >. Acesso em: 24 de fevereiro de 2022.

¹⁵ Apêndice 2 – Termo de Consentimento de uso de Imagem e Voz

- *Luciana Meireles*, data: 25/10/2021, local: Incra 7, Brazlândia, duração da entrevista: aproximadamente 2h e 10min.
- *Fabíola Resende*, data: 07/11/2021, local: minha casa (Luanna Ferreira da Silva) em Taguatinga Norte, duração da entrevista: aproximadamente 2h e 20min.
- *Camila Oliveira*, data: 25/11/2021, local: Arniqueiras, duração da entrevista: aproximadamente 1h e 30min.

Fiz questão de degravar/transcrever todas as entrevistas. Para mim, era importante este contato e trabalho de (re)escuta para me apropriar das falas de cada uma. A degravação/transcrição gerou um material de aproximadamente 100 páginas e consta como o Apêndice 5 deste estudo.

As entrevistas aconteceram “ao vivo”, ou seja, eu não enviei previamente às meninas as perguntas da entrevista narrativa para elas pensarem ou preparem o que iriam falar para mim. Fiz as perguntas a cada uma individualmente somente no momento da entrevista e elas falaram o que veio livremente naquele momento. Durante uma das entrevistas, uma das artistas falou: “Que doido falar sobre história de vida e improvisar, né?” (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 90).

Antes de iniciar propriamente as perguntas das entrevistas narrativas, eu começava a conversa contando um pouco da minha história, minhas origens, minhas trajetórias de vida, meu interesse em fazer o mestrado e a temática escolhida. Considerei importante falar de mim antes de escutar o que cada um tinha para me contar. Tenho a sensação que possa ter contribuído para a abertura de nosso diálogo, uma maior aproximação entre “pesquisadora” e “pesquisadas”.

Adotamos a sugestão de Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 97) para condução das entrevistas narrativas. Os autores falam que existem quatro fases principais ao longo das entrevistas: iniciação, narração central, fase de perguntas e fala conclusiva. A função dessas regras “não é incentivar a adesão rígida, mas guiar e orientar o entrevistador a fim de obter uma narração valiosa sobre o tema de interesse, evitando as armadilhas do esquema de perguntas e respostas” (MELGAÇO, 2021, p. 91).

A entrevista era iniciada com as seguintes perguntas: Poderia me contar sobre três importantes questões: *sua história de vida (pode começar por suas origens); você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher? como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres.*

Outras perguntas foram realizadas, de acordo com o que elas falavam neste primeiro momento. As outras perguntas eram para detalhar e melhor identificar as seguintes temáticas: Casa Moringa; percepções de ser mulher; mulheres artistas de culturas populares; empoderamento da coletiva (Paraquedas coloridos – Krenak)¹⁶.

Apesar de termos gerado o termo de consentimento livre e esclarecido, Apêndice 1, para não identificação e proteção das participantes, elas disseram que não teria problemas ao ser identificada na pesquisa. Ao mesmo tempo, as falas trazidas durante as entrevistas de situações mais íntimas que poderiam de alguma forma comprometer a proteção e/ou intimidade e também a repercussão de seus trabalhos na comunidade artística cultural do DF, não serão divulgadas.

Para além das entrevistas realizadas, acho importante informar que a Casa Moringa permitiu nosso acesso (eu e minha irmã Araceli), em dois momentos que seriam exclusivos do grupo durante a realização desta pesquisa. Não foi permitido gravar, mas foi possível tirar fotos e vivenciar duas ações: o 2º Encontro de Mestras e Griôs do DF; e o Batizado da Onça, ambas as ações serão descritas em sessões posteriores. Cheguei no grupo no momento de efervescência, porque a realização do Encontro de Mestras e Griôs do DF é um grande evento que elas promovem. Foi em novembro de 2021.

Uma outra forte energia que participei, foi presenciar a preparação da viagem que estavam se organizando para realizar (Luciana, Nara e Keyane): o percurso pelo Nordeste para encontro de mestras de culturas populares e seus ofícios e levar até essas comunidades o Espetáculo¹⁷ da Brincadeira da Onça (protagonismo de Luciana Meireles com sua figura Maria das Alembraças)¹⁸. Elas viajaram em novembro de 2021 e irão retornar para Brasília somente em julho de 2022.

A partir deste momento vamos entrar em contato mais direto com as integrantes da Casa Moringa, as interlocutoras deste estudo, a partir de suas narrativas.

¹⁶ O roteiro das entrevistas narrativas encontra-se como o Apêndice 4 desta dissertação.

¹⁷ Neste estudo, serão mencionados espetáculos e ações artísticas das brincantes da Casa Moringa, porém não iremos abordar seus processos de criações, ensaios, entre outros. Serão apenas enunciados e ilustrados por algumas fotos.

¹⁸ Mais informações na sessão *Mulheres Brincantes*.

3.3 Apresentação das integrantes da Casa Moringa

Vamos conhecer um pouco mais das artistas da coletiva Casa Moringa, por meio de suas narrativas quando falam um pouco de suas histórias/memórias de vida. Considero importante inserir a foto de cada, fotos feitas durante a realização das entrevistas, para nos aproximarmos desde já com as protagonistas deste estudo. Destaco que conheceremos com mais detalhes cada uma delas na sessão *Mulheres Brincantes*. Aqui é apenas um primeiro contato.

Mestra Tetê Alcândida



Figura 1: Mestra Tetê Alcândida. Foto: Araceli Silva (2021).

A Mestra Tetê Alcândida é conhecida como Tetê¹⁹. Seu nome é Terezinha Alcândida Borges de Brito. É goiana, do interior de Novo Brasil (GO). Tetê foi criada na roça, com pé no chão e veio de uma família marcada pelas tradições de culturas populares, como ela mesma diz:

vim de uma família ligada a preceitos religiosos, minha família era católica, mas a gente era muito ligado a folias de reis, ao reisado, esses folguedos né, de festas juninas, fogueira, folia de reis. E eu vim dessa família com essa tradição. Meu pai inclusive era o palhaço da folia de reis. Meu pai é gambireiro né, catireiro, que é o cigano né, que é essa pessoa que fica barganhando, viajando, fazendo as coisas... que saia por um tempo, depois voltava. A gente percebia que meu avô também era catireiro, era mineiro, vem dessa origem cigana, isso é a minha parte de pai, né. E fui criada com essa família, com minha avó, mãe do

¹⁹ Tetê Alcândida será nomeada neste estudo como a Mestra Tetê Alcândida, porque ela é uma mestra das culturas populares aqui no Distrito Federal. No decorrer da escrita do texto, será percebido que as participações, inserções ou não aparições da mestra será um pouco diferente em relação as outras integrantes da Casa Moringa porque ela de fato possui uma posição diferenciada no grupo, dentre as quais podemos destacar: a mestra ensinou as meninas mais jovens seus ofícios e saberes; a mestra protagonizou junto com as meninas a formação da Casa Moringa; auxilia e participa de vários processos e ações, ao mesmo tempo segue com o desenvolvimento de seus ofícios, saberes e ciências das culturas populares.

meu pai. E a minha mãe eu só vim conhecer mais tarde, quando eu já tinha 17 anos, eu já vim conhecer ela aqui em Brasília, e a minha mãe é cartomante, quer dizer, cigana também. Então, não tem como fugir né, desse colorido, da fita de cetim, da folia de reis, do palhaço, dos bonecos, isso era uma coisa bem presente na minha vida, máscaras, folhas de crepom. Então eu já venho deste universo colorido. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 16).

A mestra veio para Brasília quando tinha 17 anos, por motivos de saúde. Chegando em Planaltina, rapidamente começou a se integrar no Movimento Estudantil e também se relacionar com pessoas ligadas aos segmentos de arte e cultura.

Luciana Meireles



Figura 2: Luciana Meireles. Foto: Araceli Silva (2021)

Luciana Meireles Cardoso é filha de Vilmária Meireles de Jesus, neta de Ana Candida de Jesus, tataraneta de Geralda Candida de Jesus e tatataraneta de Sofia de Jesus. É filha também de José Cardoso Machado e seus avós paternos dona Emília e Seu Messias. Sua família materna é de Minas Gerais, agricultores familiares que vieram para Brasília na busca do sonho da Capital da Esperança, para proporcionar melhores condições de vida.

cresci com minha mãe, com minha avó, com as minhas tias, ali no Setor P Sul, na Ceilândia. Minha família chegou ali no comecinho da Ceilândia, quando era ainda tudo de terra, né. Então, eu fui uma criança que brinquei muito na terra, brinquei muito na rua, corri descalça, tinha uma árvore, uma mangueira no quintal de casa, eu brinquei muito debaixo dessa mangueira. Tenho dois irmãos, Leonia e Leandro, que foram meus grandes companheiros de aventura da infância. E cresci ali muito nesse círculo, nessa comunidade familiar. [...] estudei em escolas públicas, depois estudei na Fundação Bradesco, é uma instituição filantrópica voltada para atender a população da Ceilândia – uma população que vive essa situação da vulnerabilidade social, uma comunidade que foi jogada às margens e excluída dentro desse projeto do Plano Piloto de Brasília. Então vivi isso, né. Quando eu criança, vivia ali no meu fantástico mundo né. Eu

só fui entender mesmo que eu morava num lugar que não estava no centro, que era um lugar excluído digamos marginalizado, acho que quando eu fiquei adolescente mesmo, né. Na adolescência, entrei muito em contato com essa rebeldia, né. Essa rebeldia de ver a desigualdade, ver a diferença, de perceber um não lugar para mim né. Porque vivia ali uma adolescência de moleca doida ali com a turma da Ceilândia, Taguatinga. e aí eu decidi que eu queria entrar na Universidade. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 48).

Luciana explica que o sonho de entrar na universidade vinha de sua avó e de sua mãe. Provavelmente por essa luta, por essa conquista de um espaço de valorização, de acessar o ensino superior em uma instituição pública como possibilidade de ampliação de oportunidades. Luciana foi aprovada aos 17 anos na Universidade de Brasília (UnB) no curso de Letras, Letras Português do Brasil como segunda língua.

Nara Oliveira



Figura 3: Nara Oliveira. Foto: Araceli Silva (2021)

Nara Oliveira é filha da mistura de gente de Minas Gerais, Goiás, Rio Grande do Norte e Ceará. É brasiliense e sua família sempre esteve por Taguatinga. Sua infância é o encontro de vivências urbanas e rurais:

Minha infância muito assim mistura entre estar no centro da cidade, eu morava no Centro de Taguatinga em um apartamento, e tá com minha família na roça em Anápolis, em Alexânia. Então, todo fim de semana ia pra roça e durante a semana eu tava na cidade. Minha infância foi sempre essa mistura entre o urbano e o rural, então eu tava andando na cidade, andando de patins, fazendo coisas da garotada que tá na cidade; e ao mesmo tempo tava subindo em pé de árvore, correndo de vaca, brincando de terra e de areia, pulando em córrego, né. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 32)

Quando Nara estava no segundo grau e era uma roqueira, ela encontra o Mercado Sul por convite de uma grande amiga que fazia teatro no Invenção Brasileira²⁰, espaço cultural dentro do Mercado Sul. Naquele primeiro momento, Nara se encanta com este lugar e de lá nunca mais saiu.

Desde pequena a artista já gostava de desenhar e escolheu sua graduação no curso de design gráfico na Universidade de Brasília para dar continuidade a este dom. Também aprendeu artesanais com sua avó e sua mãe e com isso sabe costurar, fazer crochê, tricô, ponto cruz. Quando Nara chega ao Mercado Sul já trás seu aprendizado e aperfeiçoa com novas oportunidades. E é ali também que se encontram as amigas que mais tarde irão criar a Casa Moringa:

quando eu cheguei aqui eu já fui passando pra esse lugar do desenho, da confecção das coisas. Me encontro com a Bela, uma amiga que tem a minha idade, mas ela fazia corte e costura e foi quando eu dei uma aprendida a mais com a costura. Então, passamos a não só desenhar, mas também fazer os cenários, fazer os figurinos, sabe. E foi aqui que eu comecei no Mercado Sul e foi aqui que as meninas estavam nessa mesma época, que foi um encontro de uma geração, onde cada um fazia uma coisa. O início da Casa Moringa era eu, Fabíola, Thabata e Luciana. A Thabata tava aqui tocando, Luciana fazendo teatro e Fabíola também, e eu tava aqui sendo *backstage* [risos]. Porque é onde eu me envolvo muito dentro da cultura popular, nos bastidores. Vamos dizer que esse lugar é onde eu tenho mais habilidades. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 33)

Nara nos conta que tanto na área de design quanto na área de comunicação, tanto o figurino quanto o cenário, são áreas que mais atua. Atuações na cultura popular e também fora dela. Mais a frente iremos conhecer um pouco mais da artista e perceber que não atua somente nos bastidores.

²⁰ O Invenção Brasileira, é um espaço dentro do Mercado Sul, há cerca de 20 anos se inseriu na comunidade oferecendo espetáculos, ações de compartilhamento de saber e desenvolvimento de trabalhos educativos e da cultura popular, como circo, música e teatro, formando uma série de artistas que atuam em todo território do DF e nacional. Disponível em: < <https://www.mercadosul.org/entidades-entram-na-justica-para-que-gdf-se-posicione-sobre-a-situacao-do-mercado-sul/>>. Acesso em: 09 de março de 2022.

Fabíola Resende



Figura 4: Fabíola Resende. Foto: Araceli Silva (2021).

Fabíola Resende é mineira, nasceu em São João e foi criada em Nazareno, uma cidade interiorana de Minas Gerais, recheada da fé popular da igreja Católica.

Meu pai, trabalhador rural, sempre trabalhando em roça, fazenda, e minha mãe, professora, professora de matemática, e tenho dois irmãos, a Dalila e o Thiago, a gente cresceu junto ali. Tive uma infância, sempre falo, muito privilegiada, porque eu brinquei muito. [...] Sempre gostei muito de estudar, minha mãe era professora, então eu tinha que ser exemplo, né [risos]. Minha mãe era professora muito exigente, enfim, eu era uma boa aluna, mas isso nunca me impediu também de eu ser uma criança brincalhona e tal... participava também de grupos de jovem, depois na juventude. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 69).

A artista nos conta que a cidade que cresceu não havia o ensino médio, desta forma todos saíam de lá para continuar a estudar. Ela desde sempre queria fazer artes cênicas, um curso de graduação que a Universidade de Brasília oferece. Fabíola vem para Brasília para fazer o ensino médio, vai morar com seus tios e muitos (re)encontros vão acontecer em sua vida.

Keyane Dias



Figura 5: Keyane Dias. Foto: Araceli Silva (2021)

Keyane Dias nasceu em Taguatinga (DF) e seus pais são da Paraíba e do Piauí, famílias que vieram do nordeste para Brasília.

Cresci aqui nas periferias entre Taguatinga, Ceilândia e Samambaia. Minha mãe mora na Samambaia há mais de 20 anos, e foi onde eu vivi a maior parte da minha vida, e cresci por ali, né. Sempre morei na Samambaia, exceto até os 5 anos que eu morava na QNL [Taguatinga], depois sempre em Samambaia e estudava em Taguatinga. A forma que minha mãe conseguia de me dar algo melhor, era me colocar em escolas públicas de Taguatinga, ela considera que eram melhores que as de Samambaia. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 2).

Keyane nos conta que sempre foi uma pessoa muito questionadora e no ensino médio já era envolvida com os movimentos estudantis. Gostava muito de escrever e quando chegou o momento de ir para a faculdade resolveu fazer jornalismo. “E foi o jornalismo, por incrível que pareça, desde o início da faculdade eu sempre soube que queria trabalhar com cultura” (p. 2). Já foi ali no curso de jornalismo que Keyane foi se encontrando com as culturas populares.

Camila Oliveira - Camô



Figura 6: Camila Oliveira (Camô). Foto: Araceli Silva (2021).

Parece fácil falar do nome, mas não é tanto. Eu tô num processo de transição de gênero²¹, então é tipo, eu tô exatamente no momento em que tipo assim, qual nome vai assinar uma história nesse momento, essa história agora. Porque isso é um documento. É uma forma de contar histórias. E muitas coisas são importantes, dentro da cultura popular, de tudo assim que a gente faz, protagonizar as coisas pelos nossos nomes. [...] Eu tô realizando um projeto agora e a ficha técnica é um grande processo... eu olho e falo, cara, quem vai assinar essa parada? A Camila ou o Francisco? Então, não sei. Ultimamente eu tenho me identificado como Camô. É um apelido antigo. Mas meu

²¹ Aprofundaremos a questão de transição de gênero, abordada por Camô, na sessão *Reflexões sobre gênero: contribuições do filósofo Paul Preciado e dx artista brincante Camila Oliveira (Camô)*.

nome que meu pai e minha mãe me deram foi Camila Oliveira. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 86).

Camila²² nasceu em Brasília e cresceu no Gama. Ela nos conta que foi bem menina de rua, seu sonho era ser jogadora de futebol. Sua mãe, Ivete Mangueira, veio da Bahia e seu pai, Nivaldo Rodrigues, veio de Pernambuco. Sua mãe fazia questão que os filhos estudassem em escolas públicas do Plano Piloto, pela infraestrutura, pelas oportunidades, para aprenderem a andar na cidade, e também por ela trabalhar no Plano Piloto. Com seu berço nordestino, Camila foi crescendo e percebendo a diversidade no DF.

É frequente nas narrativas das artistas brincantes mencionarem, por meio de suas memórias, as suas ancestralidades. “A memória é uma experiência histórica indissociável das experiências peculiares de cada indivíduo e de cada cultura” (SOUZA, 2007, p. 63). Nas falas das artistas, podemos perceber um caminho percorrido direcionado a partir de suas memórias ancestrais. Segundo Paula Balduino (2021, p. 12-13), as narrativas constroem uma via em direção às memórias ancestrais “nas quais se ancoram referências que sustentam as subjetividades presentes”, ou seja, as artistas constroem uma relação de pertencimento a partir da ancestralidade.

Para Eduardo Oliveira (2012), a ancestralidade é produção de sentidos e se encontra para além das relações consanguíneas. As experiências sentidas e trajetórias históricas “estão ancoradas na ancestralidade na medida em que os sentidos se produzem a partir da territorialidade” (BALDUINO, p. 13). A ancestralidade é uma categoria analítica que contribui para a produção de sentidos e para a experiência ética. O contexto inserido fará uma produção de sentido que também é uma experiência ética na medida em que se relaciona consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

O conceito de ancestralidade é muito presente nas narrativas das artistas a partir das concepções trazidas desenvolvidas pela Pedagogia Griô:

Eu fiz uma vivência com a Lillian Pacheco e o Marcio Caires da Pedagogia Griô e eu fiquei numa imersão em um hotel de três dias, vivenciando aquilo, a *ancestralidade*²³, me conectando com a minha

²² Como existem as duas identificações para o nome por parte da artista brincante, durante a escrita do texto serão encontradas as duas nomeações: Camila (antes da sessão *Gênero*) e Camô (a partir da sessão *Reflexões sobre gênero: contribuições do filósofo Paul Preciado e da artista brincante Camila Oliveira - Camô*).

²³ Os destaques em itálicos nas citações das falas das artistas da Casa Moringa foram realizados por mim. O motivo do destaque nesta citação e em todas as seguintes é para chamar atenção da/o leitora/leitor no sentido de oportunizar uma maior ênfase das palavras destacadas.

mãe, com a minha avó, minha bisavó, incrível (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 72).

Lillian Pacheco (2015) nos diz que a Pedagogia Griô nasceu das relações entre o incluído e o excluído, dicotomia criada pelo pensamento da ciência racional moderna que dualiza a vivência e a consciência, a mente e o corpo, o popular e o erudito, a emoção e a razão, a instituição e a comunidade, a tradição e a contemporaneidade, o mito e a realidade, a identidade e a ancestralidade, eu, o outro e a totalidade. Um dos princípios da Pedagogia Griô é a valorização da identidade e da ancestralidade que são indissociáveis para Lillian Pacheco.

Identidade é aquilo que diferencia e afirma o ser humano bio-psico-social histórico, ecológico e étnico-cultural, desde a concepção da sua vida até a morte, por meio da consciência e corporeidade vivida. Revela-se e humaniza-se na presença do outro ser humano e expressa-se enquanto ontogênese – a gênese do ser. *Ancestralidade* é aquilo que assemelha e reconecta o ser humano numa relação transcendente a um território, uma família-comunidade, um povo, uma ou mais divindades, ao planeta, a elementos da natureza, aos seus ancestrais e com a vida no universo. Revela-se e humaniza-se na presença da crença no espírito, na natureza, na divindade e nos astros, e na presença do conhecimento do seu inconsciente em nível pessoal, coletivo e vital. Se expressa enquanto filogênese – a gênese da espécie. (PACHECO, 2015, p. 85-86).

Lillian Pacheco diz que o conceito de ancestralidade é abundante e vivencial, “é uma busca pessoal e comunitária de cada ser, família, povo, nação ou comunidade. É um enraizamento e conexão que nutre e potencializa a árvore da identidade” (p. 86).

A Pedagogia Griô é uma metodologia muito utilizada pelas artistas brincantes da Casa Moringa. A percepção de construção de conhecimento passa pelo reconhecimento da importância da ancestralidade e da oralidade, princípios norteadores desta metodologia. A seguir abordaremos esta proposta de pedagogia.

4. PEDAGOGIA GRIÔ

*A Pedagogia Griô
Vem de um Ponto de Cultura
De Lençóis, lá na Bahia
Vida Roda se mistura
O Grãos de Luz e Griô
Criança velho professor
O criador, a criatura
(Cordel “O Griô de Todo Canto” – Márcio Caires)*

Dutra (2015) nos localiza geograficamente a origem da Pedagogia Griô iniciada no Ponto de Cultura *Grãos de Luz e Griô* no centro histórico da cidade de Lençóis, tombado em 1973 como patrimônio nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN, fica cerca de 410 km de Salvador, na região do Parque Nacional da Chapada Diamantina, no Estado da Bahia. Com uma população aproximada de 9.617 habitantes, a maioria da população é de origem afrodescendente e 49,8% vivem abaixo da linha da pobreza, com uma renda per capita familiar menor que meio salário mínimo (PACHECO, 2006, p. 20).

A Pedagogia Griô é uma pedagogia criada pela educadora Lillian Pacheco²⁴, a partir da sua prática pedagógica no Grãos de Luz e Griô em Lençóis, Bahia. Oferece uma iniciação pedagógica da escola e de griôs aprendizes para integrar mito, arte, ciência, história de vida e todos os saberes e fazeres tradicionais da comunidade.

A Pedagogia Griô é uma pedagogia da vivência de rituais afetivos e culturais que facilitam o diálogo entre as idades, a escola e a comunidade, grupos étnico-raciais, tradição e contemporaneidade, interagindo e mediando saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais, por meio do reconhecimento do lugar social, político e econômico dos mestres Griôs na educação, para a elaboração do conhecimento e de um projeto de vida que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração da vida. Na Pedagogia Griô, os facilitadores das vivências de rituais afetivos e culturais são os Griôs aprendizes e os educadores Griôs (PACHECO, 2015, p. 66).

²⁴ Gestora, Coordenadora Pedagógica e Educadora Natural da Chapada Diamantina – BA, escritora, educadora, agricultora familiar e criadora da Pedagogia Griô. É idealizadora e coordenadora do Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, da Escola de Formação na Pedagogia Griô, do Programa Ação Griô Nacional e da Escola de Políticas Culturais. Especialista em elaboração, coordenação e avaliação de projetos de educação, cultura, economia solidária e desenvolvimento sustentável há 25 anos, com prêmios e destaques nacionais. Disponível em: <<http://pedagogiagri.com/quem-somos/#:~:text=Natural%20da%20Chapada%20Diamantina%20%E2%80%93%20BA,da%20Escola%20de%20Pol%C3%ADticas%20Culturais.>>

O diálogo múltiplo na Pedagogia Griô é transitado em referenciais metodológicos que caminham entre a educação biocêntrica, a educação para as relações étnico raciais positivas, a educação dialógica, a educação que marca o corpo, a cultura viva comunitária, a psicologia comunitária, todas as práticas de transmissão oral e práticas de manifestações culturais.

Pedagogia Griô tem como referências teórico e metodológicas o povo que caminha e reinventa a roda todos os dias no Brasil e na África: educadores, psicólogos comunitários, educadores, gestores políticos e principalmente mestres Griôs brasileiros e africanos. A educação biocêntrica de Ruth Cavalcante e Rolando Toro, a educação para as relações étnico raciais positivas de Vanda Machado, a educação dialógica de Paulo Freire e a educação que marca o corpo de Fátima Freire, a cultura viva comunitária de Célio Turino, a psicologia comunitária de Cezar Góis, a produção partilhada do conhecimento de Sergio Bairon e todas as práticas de transmissão oral das culturas tradicionais do Brasil, as práticas de transmissão que foram construídas nos terreiros de candomblé, nas capoeiras, nos torés, nos sambas de roda, nos reisados, nos cantos do trabalho, nas festas populares, nos gêneros literários dos cordelistas e repentistas, na ciência das parteiras, na habilidade das rendeiras, na antevisão dos pais e mães de santo, na brincadeira dos bonequeiros, na medicina dos curadores, erveiras, benzedeadas e xamãs, na biblioteca viva dos contadores de histórias, e em todas as artes integradas aos mitos e às ciências da cultura oral. (PACHECO, 2015, p. 66-67).

A Pedagogia Griô possui a teoria de Paulo Freire com uma de suas referências metodológicas. Na relação dialógica proposta pelo educador Paulo Freire, as pessoas precisam conseguir dialogar numa escuta paciente e reconhecendo suas diferenças. “O fundamental é que professores e alunos saibam que a postura deles, do professor e dos alunos, é dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassivada, enquanto fala ou enquanto ouve” (FREIRE, 1996, p. 86). Para Freire, a teoria dialógica teria como principais características a colaboração, a união, a organização e a síntese cultural (COSTA, 2014).

Nessa relação dialógica, os saberes são construídos na prática comunitária (FREIRE, 1996) e o reconhecimento da centralidade da identidade cultural é declarado por Lillian Pacheco como uma ciência que “gira como uma espiral em volta da identidade, para formá-la, regional, planetária e universal, como cultura expressa a vida, como a vida expressa a cultura (PACHECO, 2015, p. 87).

Sob influência da educação biocêntrica de Ruth Cavalcante e Rolando Toro, a Pedagogia Griô a partir da vivência expande a proposta de vivência da biodanza,

“incluindo como elementos fundamentais de suas vivências os saberes tradicionais, a oralidade, os ritos, símbolos, mitos e histórias de vida da comunidade” (PINTO et al, 2021).

A Pedagogia Griô em suas ações estimula a corporeidade, a sensibilidade, a escuta, a oralidade, a identidade e a ancestralidade na perspectiva de se celebrar a vida. O interesse se dá pela vivência no qual se desencadearão os conhecimentos emergidos destes momentos vivenciais. Aqui a escuta e valorização da oralidade acontece como produção de conhecimento.

Lillian Pacheco cria a Pedagogia Griô dadas as transformações históricas da educação, desde as tendências liberais, passando pelas progressistas, até as tendências da educação evolucionária e tem Márcio Caires²⁵ como cocriador:

num momento em que nos encontramos, nos amamos e casamos identificados com o sonho de voltar para nossa terra como educadores do nosso povo e região. E depois partilhamos esta construção com outros cocriadores quando cultivamos a Rede Ação Griô Nacional. (PACHECO, 2015, p. 48).



Figura 7: Lillian Pacheco (criadora da Pedagogia Griô) e Márcio Caires (cocriador). Foto: Página do Educom USP²⁶

²⁵ Márcio Caires: Gestor, Educador e Griô Iniciado nos saberes de tradição oral por diversas comunidades tradicionais do Brasil, e na tradição Griot por famílias tradicionais da região do Mali, África, nasceu pegado por parteira na pequena cidade de Dom Basílio, sul da Chapada Diamantina – BA. Pesquisador, contador de histórias, fez parte da criação do Projeto Grãos de Luz e Griô e é cocriador da Pedagogia Griô. Articula e mobiliza diversas frentes políticas, com atuação em Conselhos Estaduais e Fóruns Nacionais de cultura e educação na Bahia e no Brasil, com repercussão em Seminários e Congressos na América Latina (Bolívia, Peru e Colômbia), Espanha (Galícia), Vaticano e Mali.

²⁶ Disponível em: <<https://educomusp.wordpress.com/2012/12/29/educomunicadores9/>>. Acesso em 23 de março de 2022.

E o que seria Griô? Lillian explica que abrigou a palavra Griot para a palavra Griô em 1998. Mas o que é Griot? E o que é Griô? Por que esta palavra? Lillian (2015) explica:

Esta é a pergunta fundamental, que continua criando respostas ao longo do crescimento da grande árvore do conhecimento e da Rede Ação Griô. O contato com a palavra veio do universo da Antropologia e da História da África. Porém, utilizá-la não foi uma decisão científica, foi uma orientação espiritual que vivenciamos, eu e Márcio Caires, com o universo de segredos e mistérios das culturas de tradição oral de Lençóis-Bahia. (PACHECO, 2015, p. 56).

A palavra griô se assemelha ao significado do termo original, ao mesmo tempo se aplica a outros transmissores da cultura tradicional da realidade brasileira. Lillian Pacheco e Márcio Caires criaram o termo *griô aprendiz*, “alguém que doa sua corporeidade em lugar de registro” (PACHECO, 2015):

Esse sujeito é um dos construtos mais importantes para a metodologia, entendido como uma potência na prática pedagógica. Este é responsável pela ponte material entre a tradição oral marginalizada e a academia, que é uma das bases do poder hegemônico. Na sua estrutura é desenvolvido um arquétipo de trabalho, uma mitificação da pessoa que está ali ensinando os saberes tradicionais (PINTO et al, 2021).

O griô aprendiz nasce das reflexões dos criadores desta pedagogia no sentido de entenderem que não podiam se relacionar com os mestres Griôs como pesquisadores acadêmicos, com instrumentos e linguagens da tradição escrita:

compreendemos que tínhamos que assumir o lugar de aprendizes da tradição oral com a sua própria linguagem de vínculo, elaboração e transmissão, assim nasceu o Velho Griô e sua caminhada aprendendo e ensinando a cultura de nossa região (PACHECO, 2015, p. 56).

Paula Rodrigues (2020) diz que para ligar o ponto entre o conhecimento já estruturado de escolas tidas como “tradicionais”, os educadores Lillian Pacheco e Márcio Caires criaram a Pedagogia Griô e posteriormente a escola de formação griô para espalhar o entendimento de que a educação se transforma quando não há hierarquias de conhecimento. Lillian Pacheco conta a Paula Rodrigues:

Queríamos fazer uma pedagogia, uma educação que tivesse um parto mítico da nossa identidade e ancestralidade com o povo brasileiro, e é isso que a gente vislumbra. Começamos a caminhar pela comunidade e reaprender. Reaprender para poder ensinar de novo. As comunidades indígenas, de assentamento. Por isso, trouxemos a figura do griô, que vem da simbologia africana que não era tão falada aqui no Brasil quando começamos em 1996 (RODRIGUES, 2020).

Luciana Meireles (2021) nos conta como foi seu encontro com a Pedagogia Griô e seu entendimento sobre a identidade e ancestralidade.

Eu fui arrebatada, né, eu conheci a Pedagogia Griô porque era uma das ações dentro do Programa de Ponto de Cultura e a ação Griô abriu muito minha perspectiva sobre *essa questão da identidade e ancestralidade*, a importância disso como base para a construção de conhecimento. Então eu entendi que não ia adiantar nada eu ficar cinco anos na universidade estudando se aquilo não tivesse raiz com quem eu era, de onde eu vim, se eu não olhar com essa história da minha avó, com a história da minha tataravó, com a história da minha comunidade da Ceilândia, daqueles meus amigos e amigas que tava ficando pelo caminho e que não conseguia conectar. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 49-50).

Lillian Pacheco (2015) explica que o conceito de inclusão e exclusão se refere ao mundo da cultura hegemônica, ou seja, que o processo de inclusão social deve se assimilar a esta cultura. Ao mesmo tempo, a criadora da pedagogia Griô vê outra cosmovisão de mundo:

Queremos voltar, sonhamos com a reconstrução de outro mundo possível agora e aqui na nossa terra, na nossa casa de origem, previmos a possibilidade de uma democracia direta numa célula viva da realidade social, a partir da vivência em nossa comunidade. Percebemos que todo excluído da *cultura hegemônica* constrói sua cultura e espaço de inclusão que se dá como *cultura contra-hegemônica*. Descobrimos que podemos participar da construção de espaços e movimentos culturais comunitários de reinvenção social, espaços contra-hegemônicos pela transformação social, contra o racismo, a homofobia, a intolerância religiosa, os preconceitos de gênero, a pobreza, a baixa qualidade da educação pública, o consumismo, o desenvolvimento econômico em detrimento da natureza ou de comunidades tradicionais (PACHECO, grifos nossos, 2015, p. 27-28).

Para Lillian Pacheco, o conceito de *cultura* é como um processo de elaboração do conhecimento que parte da vivência e da consciência guia do selvagem no mundo no seu projeto existencial e coletivo de humanização. Esse processo pode ser desencadeado por uma pedagogia que estude o potencial dos rituais, manifestações, ofícios, expressões religiosas, costumes e saberes das culturas orais contra-hegemônicas configurando caminhos vivenciais, afetivos, corporais inteligentíssimos e diversos de humanização.

Configura uma epistemologia inversa daquela que se dá nos espaços da cultura hegemônica, dos incluídos, sendo esta uma cultura racional, que cultua o indivíduo, de dominação da natureza e da tradição escrita. Repetindo algo que retornará por diversas vezes neste texto: existem tensões, rompimentos e diálogos tão possíveis quanto

necessários nestes processos de elaboração do conhecimento e da cultura (PACHECO, 2015, p. 30-31).

Para compreender este diálogo entre o excluído e o incluído na Pedagogia Griô, trataremos uma sistematização criada por Lillian Pacheco que mostra a dualidade entre cultura hegemônica e contra-hegemônica:

Quadro 3: Cultura hegemônica *versus* cultura contra-hegemônica

Cultura hegemônica	Cultura contra-hegemônica
<p><i>Dos grandes centros urbanos da cidade;</i></p> <p>Da tradição escrita, das linguagens artísticas reconhecidas pela elite, da folclorização e da espetacularização da cultura;</p>	<p><i>Da periferia urbana, do interior, dos guetos, da floresta, do sertão, da zona rural e ribeirinha e daqueles que não têm lugar;</i></p> <p>Da tradição oral, das artes, saberes e fazeres do povo de um lugar vivencial e cotidiana dos povos;</p>
<p><i>Das instituições particulares de ensino e pesquisa, da cultura dominante, acadêmica, das tecnologias modernas, presente na grande mídia e nas grandes redes de programas proprietários;</i></p> <p>Da razão e da higiene, da beleza associada ao estereótipo, ao padronizado e ao civilizado;</p>	<p><i>Das organizações sócioeducativas, da produção partilhada do conhecimento, da erudição das comunidades, dos projetos de extensão, dos grupos de estudo interdisciplinares, das TVs e rádios comunitárias, da inclusão digital, das redes de conhecimentos e programas livres;</i></p> <p>Da vivência das emoções e da corporeidade vivida, da beleza associada à diversidade, a criatividade e a natureza;</p>
<p><i>Das instituições do estado, dos grandes partidos políticos e da justiça institucional armamentista;</i></p> <p>Dos grandes cartéis econômicos capitalistas, do fundamentalismo do consumo, do excesso e da carência;</p> <p>Da competitividade desenvolvimentista, do neoglobalismo;</p> <p>Do agronegócio, dos latifúndios;</p>	<p><i>Das lideranças orgânicas, do associativismo comunitário;</i></p> <p>Da economia comunitária e solidária, do empreendedorismo social, dos pequenos créditos, dos mutirões, das trocas, das moedas sociais, da cooperação, dos 4Rs (repensar, reduzir, reciclar, reutilizar), da sustentabilidade;</p>
<p><i>Eurocêntrica, norte-cêntrica, estrangeira, importada, das línguas internacionais, da colonização, da neo-colonização;</i></p> <p>A cultura do ter, da cidadania do consumidor, do branco, adulto e masculino;</p> <p>Do culto à tecnologia;</p>	<p><i>Ameríndia, afro-sul-americana, das línguas, comunidades e povos tradicionais, dos nativos; dos diálogos culturais, da interculturalidade;</i></p> <p>A cultura do ser, da cidadania dos direitos humanos, da diversidade, das relações étnico-raciais positivas, indígena, negra, cigana, da criança, do jovem, do velho, das relações positivas de gênero, da população LGBT, do cuidado com a natureza;</p>
<p><i>Do fundamentalismo religioso cristão e muçulmano;</i></p>	<p><i>Da diversidade religiosa;</i></p>
<p><i>A cultura dos incluídos, da maioria NÃO absoluta, a cultura hegemônica.</i></p>	<p><i>A cultura dos excluídos, das minorias que são maiorias absolutas, a cultura contra-hegemônica.</i></p>

Fonte: Lillian Pacheco (2015, p. 37), com adaptações.

Lillian fala que essa dicotomia gerada entre a cultura hegemônica incluída e cultura contra-hegemônica excluída além de gerar feridas e erros epistemológicos, faz transmissão intergeracional de diversos problemas sociais, conflitos, intolerâncias, violências e guerras. Muitos deles completamente invisíveis ou indiferentes para a elite da cultura hegemônica.

A Pedagogia Griô irá facilitar a transformação do lugar cultural que se ocupa no diálogo entre a tradição oral e a tradição escrita. Buscará aprender o lugar da pessoa da tradição oral como sujeito, autor e educador.

O desafio é colocar-se no lugar de aprendiz da linguagem e do saber da tradição oral e passar a registrá-los na corporeidade que desperta o ser no(do) mundo. Expande-se a consciência e aprende-se os princípios do diálogo, posicionando-se politicamente e pedagogicamente, em meio aos desdobramentos das dicotomias, dos conflitos, dos rompimentos e das negações entre tradição oral e escrita. Descobre-se a possibilidade de criar espaços de inclusão que não transforma o oprimido em opressor, e a oportunidade do enfrentamento e desafio de se libertarem da prisão que exercem um sobre e sob o outro. É um processo progressivo de transformação afetiva e cultural que vê na pedagogia, na política e na economia de uma comunidade ou de um país a reinvenção da cultura de sua política e da cultura de sua economia. Aqui está o fio da meada que todos os dias os rituais de vínculo e aprendizagem da Pedagogia Griô buscam reatar na comoção entre os olhares das crianças, dos jovens, dos educadores e dos mestres Griôs em roda compartilhando histórias, mitos, cantigas, danças e projetos de vida. (PACHECO, 2015, p. 42-43).

A Casa Moringa possui como metodologia de seus trabalhos a Pedagogia Griô. Busca fazer pontes entre o conhecimento formal e o conhecimento da comunidade, o conhecimento de tradição oral. Luciana Meireles nos conta uma experiência realizada por elas em uma escola pública de Ceilândia, no Distrito Federal.

Eu queria conectar as coisas. Como é que eu conectava toda aquela teoria que tinha ali na Universidade que era muito massa, muito interessante, mas como é que eu conectava isso com a molecada da rua lá na CEI? Como é que eu conectava isso com o trabalho da minha mãe de educadora de 20 anos de sala de aula lá Ceilândia trabalhando com a Educação de Jovens e Adultos? E aí a Pedagogia Griô me deu essa possibilidade. [...] E aí a gente foi fazer um trabalho com a minha mãe lá no Centro de Ensino Médio 3 na Ceilândia, em sala de aula, com a turma dela e junto com mestre e mestras de Tradição Oral. A gente trabalhou com o Mestre Zé do Pife, Dona Estelita, Virgílio, a Tetê, a tia Jaci – na época costureira, e foi muito potente. O mamulengo, Chico Simões com o mamulengo. E foi muito arrebatador pra mim, e ali eu falei [...] é aqui o caminho que faz sentido. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 50).

Paula Rodrigues (2020) nos conta que, entre 2006 e 2011, Lillian Pacheco e Marcio Caires passaram muito tempo na estrada, rodando o Brasil para encontrar educadores interessados em aplicar a metodologia desenvolvida pela pedagogia Griô nas escolas. Ao todo foram 600 instituições de ensino, envolvendo aproximadamente 100 mil estudantes de escolas públicas e 750 pessoas de saberes orais, chamados por eles de mestre griô. Em entrevista, Lillian Pacheco conta a Paula Rodrigues os desafios ainda existentes nas percepções encontrados em relação aos mestres griôs.

Fizemos uma grande movimentação no Brasil para ter o reconhecimento dessas pessoas como sábios da tradição oral. Qual era e ainda é a nossa questão: Por que referenciar essas pessoas como analfabetas só porque elas não têm escrita? A gente não pode fazer isso. Isso é definir uma pessoa pelo não, pelo o que ela não tem e por uma referência hegemônica. Nossa luta foi por reconhecê-las pelo potencial que cada um carrega. O programa nacional junto foi para isso também: reconhecer o lugar político, social e econômico delas. E falamos em econômico também porque acontece muito de chamarem essas pessoas para certos lugares, para dar palestras, aulas, por exemplo, e acharem que é de graça porque são analfabetos. Mas essas pessoas carregam os saberes orais. São grandes maestrias e saberes (RODRIGUES, 2020).

Lilian Pacheco explica que a *tradição oral* possui sua própria pedagogia, política e economia de criação, produção cultural e transmissão de geração em geração.

Propus o termo tradição oral como uma nova versão ao termo cultura popular, visto que o Grãos de Luz e Griô e a Ação Griô foram idealizados com um posicionamento político inovador diante do modelo de transmissão e apropriação do conhecimento, promovendo o diálogo entre os saberes de tradição oral e os espaços da educação formal; além de um posicionamento político inovador na gestão, envolvendo representantes de comunidades, grupos tradicionais da sociedade civil em parceria com o governo; e um posicionamento político na criação de redes sociais de base e prioridades em conferências nacionais (PACHECO, 2015, p. 64).

Para a autora, o termo cultura popular enfatiza dicotomias entre o popular e o erudito. Um termo colonizador que vai na direção contrária que a Pedagogia Griô combate na reivindicação do reconhecimento da erudição das tradições orais das comunidades, na luta enfrentada para realizar diálogo entre a cultura hegemônica e contra-hegemônica.

Luciana Meireles (2021) explica o não uso do termo culturas populares na Pedagogia Griô:

Dentro da Pedagogia Griô, a Lillian Pacheco não usa culturas populares, ela usa *tradições orais brasileira*, ela chama de *tradição*

oral, aquilo que tem por base a oralidade. Que esse é o grande legado, a grande herança afro-indígena, né. A organização do conhecimento pela oralidade. Então, a gente entender que você pode produzir, organizar conhecimento não só pela escrita, mas existem outras formas, né, os rituais, as rodas, os símbolos. Enfim, várias outras formas de sistematização do conhecimento (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 57).

Para Lillian Pacheco (2015, p. 80), a tradição oral é o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente por meio da oralidade e da corporeidade de geração em geração, possui linguagem própria de percepção, elaboração, expressão, transmissão e reconhecimento.

A tradição oral é um sistema ou uma rede cultural viva de mitos, ritos, cantos, danças, brincadeiras, arquétipos, instrumentos, objetos, símbolos, culinária, ofícios, ciências de cura, expressões artísticas e artesanais que é criada e recriada com referência na identidade e ancestralidade de um povo, conduzindo sutilmente o processo de elaboração, aprendizagem e transmissão de seus saberes, bem como de seus sentimentos, valores éticos, história e projetos de vida. (PACHECO, 2015, p. 80).

Por meio de histórias, mitos, cantigas, danças e histórias de vida trazendo à memória elementos de ancestralidades e identidades, a Pedagogia Griô nos proporciona formas de olhar, perceber e vivenciar a vida, a educação, as culturas populares não como espetáculos a serem assistidos, mas como lugares de intimidade e expressões de saberes, de conhecimentos, transmitidos pelas tradições orais dos nossos diversos brasis.

São várias as manifestações de culturas populares que podem ser ressignificadas com as metodologias trabalhadas na Pedagogia Griô, tendo em vista que é uma pedagogia que integra arte, cultura, educação através do diálogo entre diferentes linguagens, danças, músicas, tradições orais, entre outros. As culturas populares são espaços de saberes diversos que permeiam nosso Brasil, nossa América Latina com singularidades e pluralidades.

5. CULTURAS POPULARES

Esse termo culturas populares é um termo realmente generalista, é um termo que vem de uma estrutura colonizadora, porque separa o popular do erudito, muitas vezes colocando esse popular como inferior a esse erudito que é superior. Porque o erudito é o elaborado, é o que é científico. E a cultura popular, né, a cultura popular tá substituindo o termo folclore, que era pior ainda... folclore era mais desqualificado ainda. Então, cultura popular deu uma melhorada, mas ainda assim é uma separação e tem um juízo de valor, né. Então a gente usa esse termo por uma necessidade de diálogo, sabe... principalmente, com as estruturas formais. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 58).

Nesta sessão, faremos reflexões sobre o termo *culturas populares* a partir da perspectiva, das formações, das experiências apresentadas pelas artistas da Casa Moringa nas entrevistas realizadas de suas narrativas. As citações de referências acadêmicas serão permeadas a partir das provocações trazidas pelas artistas brincantes.

Fabíola Resende (2021) diz que muitas vezes a cultura popular é confundida com folclore e que o folclore é a cultura do povo também. Ela prefere falar que cultura popular é o que tá vivo, porque é tradicional. Diz que essa cultura são as pessoas que muitas vezes tem o seu trabalho, o seu sustento em um outro lugar e usam da arte como um refúgio (p. 91). Para exemplificar a arte sendo utilizada como refúgio e problematizar a dicotomia trazida entre cultura popular e cultura dominante, Fabíola diz:

Tipo assim, o Maracatu, os mestres e as mestras muitas vezes não vivem daquilo, eles tem um outro fazer, muitas vezes cortadores de cana, trabalhadores braçais, mas tem aquilo ali como uma arte. Só que por outro lado, eu não acho que a gente tenha que colocar a cultura popular como algo não artístico, é arte. Existe arte erudita e existe arte popular. São diferentes, mas é arte. Não pode dizer... ah, é uma arte menor. Porque a academia olha muitas vezes para a cultura popular como arte menor. Eu mesma tive brigas com professores na UnB, eu tinha um professor de música, de oboé, ele dava uma matéria, sei lá, acho que era noções básicas de música, alguma coisa assim... e eu lembro que na época o seu Estrelo²⁷ tava começando a tocar e ensaiava lá na UnB. E aí eu disse, pra mim, música é isso. Esse professor disse, isso não é música, não tem nem dois acordes. E eu lembro que eu entrei numa crise com esse professor. Então, a gente sabe que dentro da academia, muitas das artes feitas pelo povo, feita pela cultura popular, não é reconhecida. E eu acho que essa briga a

²⁷ A referência aqui é ao grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* é um grupo cultural de Brasília que através de elementos do cerrado e da vida candanga busca novas formas de manifestação artística. Será aprofundado mais a frente na sessão *Mulheres Brincantes*.

gente ainda tem que comprar (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 81).

Sob uma perspectiva historiográfica, Petrônio Domingues (2011) nos explica que a dicotomia entre cultura popular e cultura dominante foi uma invenção dos intelectuais europeus, na segunda metade do século XVIII. Por meio do conceito de folclore (“saber do povo”), eles demarcaram a fronteira das manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas.

Nos séculos XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, e sim os habitantes das zonas rurais – foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado. Essa idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações, bem como desencadeou o início de muitas pesquisas folclóricas que se empenharam em descobrir uma cultura “primitiva”. Segundo essas pesquisas, as manifestações folclóricas, herdadas do mundo rural, estavam condenadas à morte, devido ao seu crescente contato com influências “deletérias” dos centros urbanos (BURKE, 1989; CERTEAU, 1994; JULIA; REVEL, 1989, p. 63). Entretanto, ao longo do século XX, após uma série de estudos que se debruçou sobre as manifestações populares “sobreviventes”, essa concepção foi se tornando cada vez mais insustentável. Batizou-se, então, a categoria “cultura popular” no lugar da restritiva “folclore”. (DOMINGUES, 2011, p. 402).

Para Luciana Meireles (2021), o conceito cultura popular é bem polêmico e possui vários pontos de vista.

Esse nome cultura popular foi um nome dado pelos acadêmicos, pelos pesquisadores, antropólogos, que olhando a partir de um lugar de pesquisador sobre um objeto de estudo, que são as comunidades tradicionais, com seus fazeres, saberes e ofícios, aí falaram ah... cultura popular, porque é a cultura do povo. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 57).

Luciana Meireles menciona que na Pedagogia Griô não é usado o termo culturas populares e sim tradições orais brasileiras²⁸. Existe o reconhecimento e a importância da tradição oral, a organização do conhecimento tendo por base a oralidade, o legado e herança deixados pelos afro indígenas. Desta forma, há o entendimento que a produção de conhecimento não acontece somente pela escrita, mas existem outras formas tais como os rituais, as rodas, os símbolos, ou seja, outras formas existentes de produção e sistematização do conhecimento.

²⁸ Neste estudo, os termos *culturas populares*, *culturas tradicionais* e *tradições orais brasileiras* irão coabitar possuindo o mesmo significado.

Quando a gente tá falando de cultura [...] a gente não tá falando só das manifestações espetaculares, a gente não tá falando só das manifestações festivas, a gente tá falando de ofícios, saberes. Então, a gente tá falando da benzedeira, a gente tá falando da erveira, a gente tá falando da parteira, a gente tá falando da mãe de santo, a gente tá falando do pajé, a gente tá falando do marceneiro, a gente tá falando do agricultor, da agricultora. A gente tá falando de modos de vida. Que é o sentido mais antropológico da palavra cultura. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 57-58).

A Mestre Tetê Alcândida (2021) diz que a cultura popular são os saberes, as vivências de um povo.

o fogo, a dança, o tambor, a folia de reis, o palhaço, o reisado, o circo, essa coisa da gambira, da catira, isso tudo é cultura popular! Então a cultura popular é os saberes de um povo, é o conhecimento de um povo, é a arte de um povo, a fé de um povo, a religião de um povo. Eu nasci e cresci dentro desse universo. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 25).

Encontramos na visão tradicional o entendimento que cultura popular consiste em todos os valores materiais e simbólicos (música, dança, festas, literatura, arte, moda, culinária, religião, lendas, superstições) produzidos pelos extratos inferiores, pelas camadas iletradas e mais baixas da sociedade, ao passo que cultura dominante (ou de elite) é aquela produzida pelos extratos superiores ou pelas camadas letradas, cultas e dotadas de saber ilustrado. No entanto, esta divisão rigorosa não se confirma empiricamente, não é o que tem mostrado as pesquisas no terreno da história cultural, antropologia, sociologia e teoria literária vêm demonstrando ultimamente. (DOMINGUES, 2011, p. 403).

Domingues (2011) dialoga com o artigo trazido por Chartier, *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*, apresentando entendimento de cultura popular. De forma um tanto quanto esquemática, Chartier versa as diversas definições da cultura popular a dois modelos de abordagem e interpretação:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (CHARTIER, 1995, p.179).

Chartier (1995) verifica que esses dois modos de explicação não são necessariamente conflitantes, ocorrendo, também, o uso de ambos por um mesmo autor, ou numa mesma obra. Entretanto, o importante para ele é identificar como se opera esse relacionamento entre as formas impostas e aculturantes, de um lado, e as táticas agenciadas pelos segmentos subalternos, por outro.

Stuart Hall (2003) possui como preocupação central a compreensão sobre em que medida a cultura de um grupo, e no caso a das classes populares, pode servir de contestação à ordem social ou, inversamente, como modo de adesão às relações de poder. (DOMINGUES, 2011, p. 413)

Domingues (2011) elucida o entendimento de cultura popular para Stuart Hall, onde se entende ser necessária a desconstrução do conceito cultura popular, para superar uma visão ingênua do que ele consiste. De certo modo, a cultura popular tem por base as experiências, memórias e tradições do povo, estabelecendo ligações com o cotidiano, as expectativas, os projetos, as esperanças e as aspirações das pessoas comuns. Todavia, isso não é tudo. O termo “popular” é polissêmico, ou seja, carrega vários sentidos e significados. Hall (1984) diz que existe um significado recorrente na qual uma cultura é “popular” porque as massas, o “povo”, a valoriza bastante, comprando, lendo, escutando e consumindo. Esta seria uma definição comercial ou de “mercado”, sendo frequentemente associada à alienação, expropriação e rebaixamento da cultura do povo. Contrapondo-se a ela, alguns teóricos “radicais” preconizam uma “cultura popular” alternativa, desalienada, íntegra, autêntica, que não ficaria à mercê dos interesses comerciais e à homogeneização cultural (DOMINGUES, 2011, p. 413).

Na avaliação de Hall, ambas as propostas são insatisfatórias. A ideia do povo como uma “força mínima e puramente passiva” não corresponde aos fatos. As pessoas comuns não são alienadas; elas são capazes de reconhecer como suas vidas são rearranjadas, refeitas e remodeladas pela indústria cultural. Isto não significa desconhecer que a dominação cultural tenha efeitos concretos. Afirmar que a indústria cultural não influencia nossa vida equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como uma ilha, algo isolado, fora do circuito no qual se configura o poder cultural e as relações de forças sociais. “Não acredito nisso”, assinala Hall. Não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, localizada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Embora as culturas do “povo” estejam distante do poder, elas participam do campo de forças mais amplo nos quais estão inseridos os diversos segmentos sociais e culturais. (DOMINGUES, 2011, p. 414).

Hall declara optar por outra definição do conceito de cultura popular:

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (HALL, 2003, p.255-258).

Segundo Hall (2003), os termos “popular” e “classe trabalhadora” estabelecem relações bastante complexas, mas não devem ser tomados como sinônimos, uma vez que não existem culturas fixas, exclusivas e intrínsecas a determinada classe social. A contradição principal, que polariza o domínio da cultura, não se encontra no embate classe *versus* classe, mas sim no povo *versus* o bloco do poder. Nesse aspecto, a cultura popular é um campo de disputa, um dos locais de engajamento da luta a favor ou contra a “cultura dos poderosos” (DOMINGUES, 2011, p. 414).

Keyane Dias (2021) diz que a cultura popular, essencialmente, vem do povo, essencialmente das classes populares, de comunidades do interior. Ela se forma a partir de uma necessidade de sobrevivência. Muitas manifestações da cultura popular surgem como uma forma de sobrevivência, seja ela para manter uma saúde emocional, seja para criar vínculos entre a comunidade, seja como uma forma de trabalhar, seja para despistar os que estão no poder:

a capoeira mesmo é uma ferramenta que serviu como resistência a toda a opressão que o povo negro sofreu. Os mamulengos, conta-se uma das versões do surgimento dos mamulengos que era um grupo de negros escravizados que brincavam nas senzalas imitando os seus patrões e as situações de opressões que eles viviam constantemente com os patrões, então eles usavam de bonecos e de comicidade pra brincar com aquilo, mas aquela brincadeira trazia um olhar pra todos de que eles estavam sendo explorados. Então essa cultura popular vem do povo, do povo negro, povo afro indígena, povo sertanejo, povo que se misturou mas que continua nas classes populares; muitas ligadas a processos de espiritualidade, de terreiros e outras formas de espiritualidades que a gente tem nos brasis que são muitas. E não são cristãs, mas que às vezes pegam e se misturam com o cristianismo, né. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 11).

Para José Carvalho (2010), a marca fundante da cultura popular na América Latina tem sido a sua capacidade de resistir à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura dominante ocidental. Nessa perspectiva homogeneizadora, inclui-se o cristianismo, como cosmovisão dominante e a religião católica, como instituição paraestatal de controle simbólico das populações. (CARVALHO, 2010, p. 44-45).

Ao falar de resistência das culturas populares, podemos pensar em dois processos principais: por um lado, um embate aberto com o Estado que procurou dirigir e controlar as expressões simbólicas em uma direção distinta dos valores estéticos e espirituais das classes populares. Uma vez pressionados a conformar, artistas populares resistiram à unilateralidade estatal e negociaram posições, direitos e deveres, lançando mão de vários modos de organizar seus interesses artísticos próprios. Daí ser possível conceber a tradição cultural popular como uma tradição de instituições culturais populares, com suas pedagogias e hierarquias distintas daquelas impostas à população por meio dos aparelhos ideológicos do Estado. O outro modelo de resistência consistiu em aproveitar as brechas, as lacunas e as cegueiras das elites estatais, que não perceberam ou não julgaram de interesse controlar certas expressões simbólicas. Assim, foi mais fácil para as classes populares mantê-las por mais tempo por meio de uma estratégia consciente de ocultamento, invisibilização, disfarce ou camuflagem. (CARVALHO, 2010, p. 45).

Para Fabíola Resende, falar de cultura popular é falar de diversas artes, tais como “cavalo marinho, coco, ciranda, jongo, teatros, danças populares, reisado, folias. Tudo isso são efervescências e são vidas, que a gente não pode deixar acabar”. (2021, p. 96). Luciana Meireles nos lembra do uso do termo cultura popular no plural:

Aí tem essa coisa de usar no plural, as culturas populares. Porque a gente tá falando de uma diversidade muito grande, sabe. É muita, é uma diversidade muito grande, não dá pra você homogeneizar (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 57).

José Jorge de Carvalho (2010) diz que para definir minimamente as culturas populares, em termos gerais, podemos conceber como um conjunto singular de formas culturais:

música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade – que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos. Elas se presentificam independentes umas das outras, ainda que em simultaneidade, todas com relativa autonomia em relação às instituições oficiais do Estado, embora estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou intermitente (CARVALHO, 2010, p 44).

A Mestra Tetê Alcândida diz que a cultura popular é a verdadeira arte de um povo. Ela pergunta o porquê de ser a verdadeira arte e responde a essa pergunta:

isso que a gente faz é cultura popular, é a arte de um povo, né. E essa é a verdadeira arte. Por que ela é a verdadeira arte? Porque ela existe e existe sem nenhuma explicação. Por que essas pessoas se juntam pra contar histórias na beira do fogão de lenha? E quem sabe o porquê? Aonde começou isso? Isso é mistério de um povo que vem passando de geração em geração. E a dança? E a folia de reis? E o folgado? Isso é coisa dos afros, veio junto com a colonização. Esse povo já trouxe a coisa da fé e tudo mais. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 25).

José Carvalho (2010) diz que as culturas populares distinguem-se também do que ele chama de cultura popular comercial por não necessitarem dos implementos da indústria audiovisual, nem para a sua concepção, nem para a sua produção, nem para a sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas.

Nesse sentido, pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a autogestão e a auto sustentabilidade comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares, enquanto a oralidade é o seu meio predominante de expressão e de transmissão. (CARVALHO, 2010, p. 44).

Para Keyane Dias (2021), as culturas populares são manifestações culturais, formas de expressão, saberes, ofícios que não foram adaptados pelo sistema pra serem vendidos.

As culturas populares são as manifestações culturais, formas de expressão, saberes, ofícios que não foram moldados pelo sistema pra serem vendidos. A cultura popular sim ela é afetada pelo sistema capitalista, com certeza, tudo é. Mas, não virou algo moldado, né. A cultura popular precisa de tempo, de vivência, de sensibilidade. Ela nunca vai ser uma coisa assim “fast food”, sabe? Vamos fazer um curso de capoeira. Não existe curso de capoeira, existe uma escola, uma comunidade, um grupo onde você vai vivenciar, ouvir, entender, vivenciar no corpo, pra poder brincar aquilo e compreender aquilo. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 11).

José Carvalho problematiza a questão de transformação de manifestações das culturas populares como consumo de outro grupo.

Defino ‘espetacularização’ como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um

grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p. 47).

Para o autor, a ‘espetacularização’ é um processo multidimensional. Inicia quando implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento.

Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. (CARVALHO, 2010, p. 48).

José Carvalho (2010) diz que não se deve falar da ‘espetacularização’ sem colocar o tema da rebelião. “Nem o populismo político, nem o capitalismo do entretenimento permitirão que artistas populares possam expandir suas tradições sem que sejam expropriadas, espetacularizadas ou canibalizadas” (p. 53).

Existe muito desconhecimento da classe média, mesmo que bem intencionada, dos códigos estéticos e espirituais que existem nas culturas populares que se entrelaçam a outras dimensões de vida. Camila Oliveira nos oferece uma percepção à frente do nosso tempo quando menciona sobre as culturas populares:

As pessoas acham que cultura popular é uma chita, né, e uma rosa na cabeça. É sobre disco voador, galera. É sobre futurismo. É sobre viagem no tempo, nave espacial. É muito além. E ainda descredibilizam a ciranda, né? Ai, essa cirandeira. Oh gente, se eu fosse vocês, eu não brincava com o poder de uma ciranda. Vamos botar aqui uma pá de caboclo pra rodar aqui... ah, alguma coisa vai acontecer. Muita magia! É muito sobre magia! (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 98).

Nara Oliveira (2021) nos fala que cultura popular não é o espetáculo. O espetáculo que muitas vezes estamos acostumados a assistir é somente a ponta do *ice berg* voltada às vezes para um momento específico, para uma data específica, para uma geração de renda. Contudo, para ela, cultura popular é:

toda essa grande coisa que é a vida, e se não tem um pedacinho dela as coisas não acontecem. Então, às vezes a gente tem uma visão muito pontual, muito superficial da cultura popular, porque a gente tem mais contato com o final [...] Mas atrás dessas expressões tem um monte de gente que não aparecem ali e que tem um monte de culturas, tradições, de modo de fazer, modos de repassar, que sustenta aqui e ali, né. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 35-36).

Luciana Meireles (2021) diz que quando se fala de cultura popular, a base do trabalho é falar sobre ancestralidade. E pra falar de ancestralidade é preciso falar de quem veio antes, é preciso pedir a benção. (p. 56)

A artista nos fala que os fazedores, os mestres, as mestras, muitas vezes não se nomeiam nesse conceito universalizante. Eles se nomeiam pelos seus fazeres.

Quem é da capoeira é capoeirista; quem é do samba é o samba de roda, é o cantador, o sambador; quem é do jongo é o jongueiro; quem é do maracatu rural é o brincante, o brincante caboclo, tem no cavalo marinho também, né... aí tem os reiseiros, o reisado. Então, cada manifestação, cada tradição, ela é uma identidade em si mesma. E os fazedores, as pessoas que fazem, elas se identificam nesse lugar. A partir da identidade ali de quem faz. (Apêndice 5, p. 58).

Os brincantes se nomeiam de acordo com a sua brincadeira, com as manifestações das tradições, criando identidades próprias. Luciana lembra que quando se fala de tradição muitas vezes esse conceito é colocado como algo que se encontra no passado, porém ele também é contemporâneo. A cultura popular, a tradição não é só o que se foi feito, é o que está sendo criado também, é a continuidade. Neste sentido, Luciana diz que vê a coletiva Casa Moringa no lugar de uma nova geração que também inventa e ressignifica coisas dentro da tradição.

Nós enquanto Casa Moringa o que a gente faz é um diálogo inter geracional, pra mim isso é o tronco do que a gente faz. Porque a gente aprende com as manifestações tradicionais, com as culturas populares. Cada um é um conceito em si, mas eles se relacionam, e nós herdamos coisas. A gente se reconhece como herdeira, a gente tem um compromisso na manutenção dessas tradições, [...] nós nos reconhecemos fazedoras dessas tradições. [...] Hoje aos 33 anos, eu me sinto no compromisso de manter vivo as rodas de brincadeira. Porque eu entendi a importância delas na minha vida e eu entendi a importância delas na sociedade. Então eu tenho esse compromisso. Nesse sentido eu me sinto uma fazedora de cultura popular, uma herdeira de uma tradição. Mas ao mesmo tempo nós somos também uma nova geração dentro desse conceito, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 58-59).

Luciana Meireles diz que o trabalho da Casa Moringa é importante no sentido de a tradição se manter viva se tiver pessoas mais jovens chegando e ressignificando, caso contrário ela morrerá, porque os mais velhos que possuem aquela tradição quando morrerem e não tiver os mais jovens para repassar, a tradição acabará.

A gente tem esse compromisso. A gente sabe que a gente precisa continuar o que a gente tem aprendido. E a gente continua na medida em que isso que a gente vai aprendendo vai transformando as nossas vidas também, né. Pra mim, hoje eu entendo muito que a brincadeira,

o que a gente faz, que foi uma coisa que eu aprendi muito dentro do seu Estrelo, aprendi muito no Mercado Sul, o que eu aprendo precisa mudar o meu olhar sobre o mundo, sobre a vida, é isso... a gente tá falando sobre modos de vida, então isso precisa me transformar, então isso precisa fazer com que eu pense o que eu vou comer, o que eu vou vestir, o que eu vou cantar, o que eu vou assistir na televisão, sabe assim... é eu repensar mesmo qual é o olhar que eu vou tá, pra onde eu vou tá direcionando o meu olhar na vida... e pra mim especialmente foi muito esse voltar o olhar pra terra. Pra terra, pra natureza, perceber como a fonte de tudo veio daí, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 59).

A gente tá falando de tradições ancestrais, modos de vida que acompanhavam os povos mais ancestrais, mais antigos, que começaram essa jornada humana na terra. Então, pessoas que estavam conectadas com essa natureza, com o tempo, com a chuva, com a água, com o fogo, o raio, o trovão, todos os elementos que compõem a vida e a continuidade da vida. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 59)

Essa categoria, pra mim, funciona a partir desse processo de eu me responsabilizar por quem me ensinou, não por me responsabilizar, mas por dar valor, dar valor, dar holofote, dar centro, dar palco, dar estrutura pra quem ensina coisas muito preciosas. Que é sobre a história dessa terra. A nossa história, a história dos meus pais, a história dos meus avôs... como se sobrevive nessa terra? Como faz uma comida? Como é que planta mandioca? Como é enfeitada uma roupa? Como faz uma festa? Como canta uma música? Como se faz para contar uma história de quem perdeu? Cultura popular é contar história de quem perdeu. Eu saber, eu trazer pra perto, isso eu aprendi no Seu estrelo. Que no terreiro a gente vai ouvir história que tá sendo guardada, que tá sendo transformada e passada pra frente, que é a história que não vai tá no livro. Então os heróis, quem construiu, quem lutou, pela liberdade, por espaço, por vida, por alegria, tá ali dentro. Então é sobre dar essa continuidade, isso eu aprendi no Seu Estrelo, mandar pro futuro a memória. Então, qual memória? (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 98).

A importância de se entender a cultura popular como a continuidade dessas ciências das vidas ancestrais se dá na própria continuidade da vida. Por que?

Porque se a gente não tiver essas culturas ancestrais, a gente vai caminhar para um colapso, pra uma destruição do planeta terra. Porque são as culturas ancestrais que trazem esse olhar. De sustentabilidade, de cuidado, de interconexão e inter-relação entre os seres, em viver em comunidade, viver em relação a essa natureza. É claro que isso é uma busca, [...] muito dessa ciência da vida também foi se perdendo dentro das nossas tradições, porque as nossas tradições também foram bombardeadas pela cultura de massa, *pelo sistema colonialista*. Pelos modos de vida pós-moderno capitalista, então é isso, muitas vezes você vai chegar em uma comunidade tradicional pra aprender ali sobre a ciência do plantio, do milho, da mandioca, e aí o pessoal fala, não, aqui ninguém mais planta não, a

gente compra agora tudo no mercado. E isso é uma realidade da cultura popular hoje, das nossas manifestações tradicionais. Existe um projeto civilizatório hegemônico, como falam, esse projeto aí dessa sociedade capitalista que foi montada que ela exclui esses outros modos de vida, desqualifica eles, falando, esses outros modos de vida não servem. Então essas pessoas também que estão vivendo esse outro modo de vida muitas vezes vão se desconectando porque querem se inserir nesse modo de vida né da sociedade grande, da universidade, da tecnologia, do celular, do mercado, do supermercado, do made in China, todo um pacote completo, né. Então a gente vive em um conflito, é uma guerra, é uma guerra de narrativas, é uma guerra de símbolos, é um choque cultural o que a gente vive. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 59-60).

Luciana Meireles menciona que Ailton Krenak nos lembra que a gente nunca deixou de viver a guerra, a guerra do colonizador e dos que estão resistindo. Porque essa disputa ela tá aí, o que tá em cheque é a continuidade da vida. Falar de cultura popular, de manifestação tradicional, de ancestralidade tem a ver de a gente falar sobre a importância dos conhecimentos das ciências necessárias pra continuidade da vida.

Então, roda é uma tecnologia ancestral. Porque saber viver em comunidade é necessário para a continuidade da vida. Saber escutar o tempo da chuva, é uma tecnologia porque é necessário para haver o plantio da semente que dá o alimento, que dá a floresta, que mantém tudo funcionando... é a água que vai brotar no chão, enfim... todo esse ciclo da vida, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 60).

Para a artista, as pessoas tem uma visão muito superficial sobre isso tudo. Sobre o que é cultura popular. As pessoas acham que são as fitas, as chitas, o tambor tocando, o povo na rua fazendo samba. Não é sobre isso. Tem haver com todo um modo de vida, toda uma raiz de onde isso veio e uma ciência que tá por detrás de isso tudo.

Tem muito mais coisa por detrás de tambor, ali tem um tronco, a madeira de uma árvore, alguém plantou aquela árvore, alguém soube cortar aquela árvore de forma a ter uma continuidade porque pra você ter continuidade de um tambor você tem que continuar tendo árvores, sabe? Um mestre que sabe fazer um tambor, ele com certeza é um mestre que sabe plantar uma árvore, sabe assim? Tem muito mais coisa por detrás da coisa que a gente vê e que é bonito e que é encantador, e que a gente né, ah, é cultura popular e tal, tem muito mais coisa. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 60).

Luciana Meireles (2021) se vê no lugar de aprendiz, considera todas essas descobertas e conhecimentos como infinitos.

É infinito, quanto mais você mergulha, mais você vai vendo que o buraco é mais embaixo. E aí você vai mergulhando e aí você vai entendendo coisas, e aí você vai aprendendo e você vai recebendo iniciações e você vai vendo que é infinito. A gente vai tá sendo aprendendo, sabe? Então pra mim nós somos isso, um coletivo que faz

uma conexão entre gerações, entre a tradição e essa contemporaneidade, e nós somos essencialmente aprendizes. Porque a gente entendeu que essa ciência é isso, é uma ciência da vida e ela não tem fim. (Apêndice 5, p. 60).

Essa coletiva Casa Moringa que busca um diálogo inter geracional, por meio da ancestralidade, tem por base a oralidade em suas criações artísticas que permeiam em férteis solos de cultura, educação, arte, feminismos, culturas populares. Sua formação política e artística tem como base sua iniciação nos pontos de cultura. Os Pontos de Cultura foram projetos financiados e apoiados institucionalmente pelo Ministério da Cultura no Governo Lula, sob gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil e o Secretário de Cultura Célio Turino.

5.1 Pontos de Cultura

O Fórum Social Mundial, realizado em sua primeira edição em junho de 2001 em Porto Alegre, sob o lema “Um outro mundo é possível”, reuniu mais de vinte mil pessoas, que representavam movimentos sociais, organizações não governamentais, universidades e instituições da sociedade civil do Brasil e do exterior. O presidente de honra, Luiz Inácio Lula da Silva, participou do fórum e na oportunidade disse que "somente um Estado democrático, onde a sociedade participe das decisões, é que pode garantir a justiça social"²⁹.

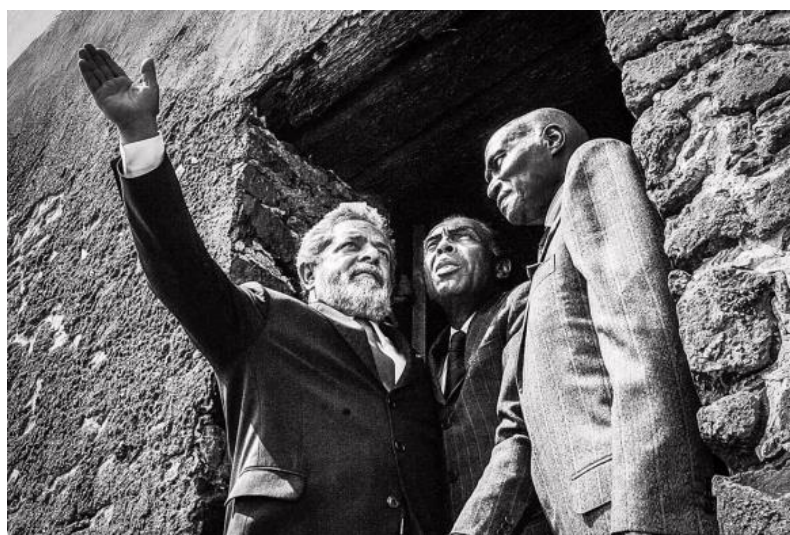


Figura 8: O presidente Lula e o Ministro da Cultura Gil visitam o Senegal em 2005. Foto: *Delírios utópicos: a genealogia dos Pontos de Cultura na Gestão Gilberto Gil no MinC (2003 a 2008)*³⁰

²⁹ Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/2020/01/21/1o-forum-social-mundial-um-outro-mundo-e-possivel/>>.

³⁰ Disponível em: <<https://acasadevidro.com/pontos-de-cultura/>>. Acesso em 12 de fev. de 2022.

A eleição de Lula para a Presidência da República, em 2002, e a nomeação do artista Gilberto Gil como Ministro da Cultura nos traziam uma proposta de renovação radical da cultura brasileira.

“Podemos mesmo dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbós e encantados, sintam-se e, de fato, sejam igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural, mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é una: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa.” (GIL, 2003, trecho do discurso de posse).

O Projeto Pontos de Cultura foi criado, em 2004, no Governo Lula, sob a gestão do Ministro da Cultura, o artista, Gilberto Gil e o secretário da cidadania cultural do Ministério da Cultura, Célio Turino³¹. O nome *Pontos de Cultura* é, para Gilberto Gil, uma analogia com os meridianos do *Do-in*, técnica terapêutica que estimula ou seda pontos energéticos.

Para fazer uma espécie de do-in antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do País. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. (GIL, 2003).

Moraes (2020) diz que avesso a qualquer autoritarismo, estatal ou mercadológico, o ministro Gilberto Gil queria propor um Estado que não se arrogasse, com prepotência, a posição de produtor oficial de cultura (ou seja, de uma cultura ideologicamente dirigida). O Estado deveria atuar no estímulo e sua função era reconhecer, apoiar e empoderar as manifestações culturais já existentes nas diversas comunidades, inclusive alocando recursos e equipamentos.

³¹ Célio Turino: Historiador, escritor e gestor de políticas públicas. [...] Convidado pelo então ministro da Cultura, Gilberto Gil, para pensar um programa de descentralização cultural no Brasil, formulou e implantou o programa *Cultura Viva* e os Pontos de Cultura que, em pouco tempo e a baixo custo unitário (US\$ 2.000/mês) se espalharam por todo o Brasil, de aldeias indígenas a favelas dos grandes municípios, de áreas ruais a coletivos de cultura digital e software livre, alcançando 1.100 municípios em 2009, com 3.500 Pontos de Cultura e mais de 8 milhões de pessoas beneficiadas. Desde 2011 Turino se dedica a difundir o conceito e teoria da Cultura Viva pelo mundo, principalmente na América Latina, e o programa já está presente, com movimentos, leis e políticas públicas específicas, em 17 países. Disponível em: < <https://institutocasacomum.org/celio-turino/> >. Acesso em: 06 de março de 2022.

No livro “O Brasil de baixo para cima”, Célio Turino sintetiza sobre os Pontos de Cultura. De acordo com Moraes (2020), um dos objetivos desse programa de governo era empoderar na base, des-silenciar os brasileiros costumeiramente silenciados, potencializar a participação social da população usualmente marginalizada.

Aquela “cultura do silenciamento” e aquela “inexperiência democrática” criticadas por *Paulo Freire*, e que a Pedagogia do Oprimido nasceu para remediar, estavam com os dias contados: os Pontos de Cultura seriam um espaço para que nascessem os cidadãos *empoderados de sua própria expressão* e munidos com as ferramentas para que entrassem de cabeça no século XXI. (MORAES, 2020, p. 2).

Segundo Stangal (2010), o projeto surge como uma alternativa que inverte a lógica clássica da criação de centros culturais. Ou seja, ao contrário de construir estruturas físicas que envolvem altos custos com manutenção e contratação de funcionários, a proposta dos Pontos de Cultura é valorizar os processos culturais e

[...] estimular as produções culturais já existentes e dispersas em todo o país. [...] Desde o princípio havia uma real intenção de envolver uma parte da sociedade que estava afastada do campo de atuação do Estado. “Comumente excluído das políticas públicas, com o Ponto de Cultura as expressões tradicionais se afirmam como sujeitos diferenciados na forma de fazer política”. Portanto, ainda que alguns Pontos de Cultura sejam instituições que já possuam relações com o Estado – a exemplo de sindicatos atuantes e Organizações Não-Governamentais bem estruturadas –, são com comunidades tradicionais, grupos indígenas, quilombolas, dentre outros, que o Projeto mais se identifica. Dessa forma, ele dá visibilidade a expressões que não eram até então objeto da política governamental. (LACERDA, 2010).

Célio Turino, em entrevista com Cecília Garcia (2021), fala o que é um ponto de cultura e como essa política pública se espalhou para além das fronteiras do Brasil.

Ponto de cultura é um ponto de potência que se encontra em todas as comunidades. Os formuladores de políticas públicas sempre trabalham a ideia de carência, daquilo que a população não tem. O ponto de cultura é o inverso disso. Ele busca encontrar as capacidades de transformação da realidade dentro das próprias comunidades e articula isso em uma rede de cultura viva (TURINO apud GARCIA 2021).

Célio Turino explica que muitas vezes as pessoas se confundem achando que ponto de cultura é somente para comunidades periféricas ou somente dentro delas. O foco dessas pessoas é vê o carente enquanto substantivo. Turino atenta que essas comunidades foram subtraídas de coisas, porém elas têm outras. Ou seja, comunidades com muitas potências e qualidades a apresentar.

Pontos de cultura podem ser comunidades construídas dentro da **universidade**, companhias de teatro contemporâneo. Podem se dar em povos e comunidades tradicionais, que se agarram em culturas e fios de ancestralidade comunitária. Pontos de cultura também independem de paredes. Eles podem acontecer na sombra de uma árvore, desde que aquela sombra reúna pessoas dispostas a intervir na realidade, a construir narrativas, a puxar seu fio de história. (TURINO apud GARCIA 2021).



Figura 9: Célio Turino. Fonte: Foto: André Simas³²

No início dos anos 2000, quando secretário de Cidadania Cultural no extinto Ministério de Cultura (MinC), Célio Turino formulou o programa Cultura Viva e implementou 3.500 pontos de cultura em 1.100 municípios. Bem-sucedida, a política inspirou formulações e reconhecimento em outros territórios do mundo. Desde 2010, Turino visitou mais de 50 pontos de cultura internacionais (GARCIA, 2021).

Stangal (2010) diz que a experiência dos Pontos de Cultura pode ser vista por vários ângulos. Enquanto opção política e ética em defesa da diversidade reflete um dos maiores desafios do mundo contemporâneo: a superação de qualquer tipo de concentração seja de informação, conhecimento, atenção, sexualidade, estética, emocional, econômica, espiritual e temporal.

Estamos passando por uma crise do sentido, o que pode indicar uma transformação das clássicas culturas identitárias em uma “pós-cultura” planetária (Cf. LÉVY, 2000: 25). O sentido cultural é simbólico e contextualizado, assim, na interconexão da sociedade global interagindo em sistemas de redes digitais, o sentido torna-se polissêmico. Em outras palavras, na cultura digital, vivemos uma intensificação das nossas trocas simbólicas em uma escala planetária. O programa dos Pontos de Cultura é uma iniciativa do MinC que toca

³² Disponível em: < <https://jornalggn.com.br/noticia/celio-turino-e-os-pontos-de-cultura/>>. Acesso em 26 de jan. de 2022.

os acordos de uma sociedade pós-humanista, pós-nacionalista, pós-cultural e pós-histórica (STANGAL, 2010, p. 11).

Eduardo Moraes (2020) diz que na aurora da nova era, em um Brasil governado por Lula, o Ministério da Cultura nos colocava na vanguarda do planeta ao propor, com os Pontos de Cultura, a “construção de equipamentos culturais em áreas de vulnerabilidade social e a distribuição de kits multimídia voltados à descentralização da produção de conteúdos de mídia digital” (COSTA, p. 172).

O Governo Bolsonaro extermiou o Ministério da Cultura, submeteu a Secretaria de Cidadania ao Ministério do Turismo. Carli (2020) trás a fala de Gilberto Gil que em 2004 já denunciava como “o fascismo da exclusão social, do obscurantismo, da hegemonia de uma cultura (...) sobre as demais culturas que compõem o grande patrimônio comum da humanidade” (GIL, USP/2004, apud COSTA, p. 201).

Os Pontos de Cultura não interessam mais, nem a Cultura Viva, nem os benefícios e avanços indubitáveis que a governança lulista trouxe ao país nas áreas de educação, cultura, soberania, alimentação, saúde, dentre outras. Por isso, rememorar é também um ato de resistência, mas para além da memória é preciso construir os Pontos de Cultura do presente e do futuro – não deixar que estes delírios utópicos morram asfixiados. (CARLI, 2020).

Sim, é necessário rememorar o sucesso dos Pontos de Cultura, sim é resistência falar sobre isso, escrever sobre eles, pesquisar e relatar as experiências vivenciadas neste período da nossa história do Brasil em um governo democrático que investiu nas culturas populares, nas culturas de tradição oral. Vamos relatar aqui algumas ações, vivenciadas pelas artistas da Casa Moringa, de pontos de cultura desdobrados com a Pedagogia Griô, Grãos de Luz e Griô, já mencionado neste trabalho e citaremos também ações em pontos de cultura no Mercado Sul, em Taguatinga, uma cidade satélite do Distrito Federal.

A Ação Griô Nacional “potencializa e estimula a articulação de uma rede de Pontos de Cultura e associações que atuam no sentido do reconhecimento e transmissão dos saberes e fazeres dos griôs e mestres de tradição oral pelo Estado brasileiro, por meio de políticas públicas com foco na relação entre cultura e educação, escola e comunidade” (PACHECO; SANTINI, 2010, P. 271).

Em 2006, nascia a Ação Griô Nacional como projeto criado e proposto pelo Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, Lençóis, Bahia, ao programa Cultura Viva da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. A Ação Griô é uma rede em gestão compartilhada coordenada por sete pontos de cultura e o Ministério da Cultura,

que envolveu 130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal, mais de 750 griôs e mestres bolsistas de tradição oral do Brasil, 600 pontos de cultura, escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura e 130 mil estudantes de escolas públicas.

Em outubro de 2006 teve um grande Encontro de Culturas Populares na Funarte, um encontro que reuniu mestres e mestras do Brasil inteiro, mestre mamulengueiros que estavam esquecidos, foi um encontro incrível. [...] era um edital pra pontos de cultura escreverem mestres e mestras de tradição oral e um griô aprendiz. Acho que eram cinco mestres e um griô aprendiz, aí a gente se debruçou na escrita desse projeto, eu, o Chico Simões e a Luciana. [...] tinha uma bolsa também para nós acho que era 150 reais. [...] a gente escreveu os mestres, que era a tia Jacira, a dona Estelita, o Virgílio, seu Zé do Pife, seu mestre Dico, violeiro do beco, aquele senhorzinho que tem uma tradição com viola, que tava no Mercado Sul antes do Invenção Brasileira, eles fazem violão e viola lá há muitos anos. Então, eramos nós e fizemos uma parceria com a Vilmária, que é a mãe da Luciana, que era professora também. A gente ia com os mestre no CEM 3, da Ceilândia [...]. A gente contava histórias, fazia círculos dialógicos, palavras geradores de Paulo Freire. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p.72-73).

Luciana Meireles (2021) nos conta a preocupação que as artistas da Casa Moringa tinham na criação de uma linguagem que conectasse o maior número de pessoas, com as reflexões trazidas pela Pedagogia Griô:

Será que as pessoas que estão excluídas da educação formal não tem conhecimento? Ou elas só não tiveram acesso ao letramento? E aí a gente começou a fazer esse mergulho, né, dentro das tradições orais e perceber a ciência que havia ali na roda, nas cantigas, na brincadeira, que tinha uma construção mesmo sabe. [...] Fiquei muito encantada com essa possibilidade de viver isso, a possibilidade de isso se tornar o meu trabalho, porque a Ação Griô na época dava essa possibilidade também né de a gente poder aprender a escrever projetos, escrever relatórios, como é que você fazia pra também gerir isso enquanto trabalho, né, enquanto uma fonte de renda. Aí pronto, eu falei é aqui, é isso, vamo nessa. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 50).

Luciana Meireles e Fabíola Resende, artistas da Casa Moringa, nos contam um pouco de suas vivências no Ponto de Cultura no Mercado Sul, espaço de resistência, e exemplo de ações socioculturais apoiadas pelo Programa Cultura Viva.

Comecei a frequentar mais o Mercado Sul. Aí começou né, Gilberto Gil, Ministro do Ministério da Cultura, toda a efervescência, cultura popular, bolsa de aprendiz. Gente, vai começar a ter um monte de oficina no Mercado Sul: tambor, confecção de bonecos. [...]. Oficinas do Ponto de Cultura e a gente recebia 150 reais, menina, pensa em 150 reais que era assim hoje [risos] fazia muitaaaa diferença na nossa vida.

[...] aí a gente começou a receber pra aprender a fazer. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 71).

E aí foi quando eu conheci o Ponto de Cultura, Invenção Brasileira, no Mercado Sul em Taguatinga [...] Foi aí que eu tive minha formação política, foi dentro do Ponto de Cultura [...]. A gente conheceu outras pessoas de outros lugares do Brasil, havia os encontros, a gente viajava, fazia várias atividades de formação, fóruns, seminários. Então, foi um momento de muita efervescência cultural e política na minha vida [...] eu vivi uma intensa formação dentro do Ponto de Cultura com oficinas, com montagem de espetáculos, com ações dentro das escolas públicas (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 49).

O Mercado Sul é marca registrada nas falas das integrantes da coletiva Casa Moringa, um lugar que foi permeado por todas elas em suas formações artísticas, políticas, culturais, entre outras. Um ponto de cultura valorizado durante a gestão do Governo Lula, sob gestão de Gilberto Gil e Célio Turino com percepções decolonizadoras de cultura, de formação política, de valorização das culturas tradicionais brasileiras.

5.1.2 Mercado Sul (Beco)

*Em meio ao barulho
Concreto e fumaça
Há um beco com flor
Há um beco com graça
A natureza andante
Aqui faz sua história
Num presente que manda
Pro futuro a memória
Pelo direito à cidade
Contra a especulação
Ainda viro este mundo
Em “festa, trabalho e pão”
(Keyane Dias)*



Figura 10: Mercado Sul. Foto: Síndrome criativa³³

Em Taguatinga, quem passa na Avenida Samdu, mais precisamente nas proximidades do endereço QSB 12/13 de Taguatinga Sul, nem sempre se atenta para a existência de um pequeno conjunto de blocos coloridos quase à margem da via. A construção não se trata apenas de um agrupamento de lojas e casas unidas que, uma ao lado da outra, formam um corredor de cerca de 200 metros de comprimento, mas também de um local que emana cultura e convivência comunitária, é o *Mercado Sul* que também é chamado carinhosamente pelos frequentadores de Beco e/ou Beco

³³ Disponível em: < <https://www.mercadosul.org/quem-somos/>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.

Cultural. O endereço abriga em um só lugar: teatro, oficina de artesanato, ateliês de costura e de instrumentos musicais (MORAIS, 2020).

Taguatinga vem do tupi-guarani “tawà tingá”, cujo significado é barro-branco. Antes mesmo de ser considerada região do DF, Taguatinga foi habitada por indígenas e abrigou um pequeno povoado formado por bandeirantes e tropeiros (as futuras terras de Taguatinga eram ocupadas por indígenas do tronco linguístico macro-jê, como os Acroás, os Xacriabás, os Xavantes, os Caiapós, os Javaés, entre outros, que se localizavam às margens dos dois córregos), segundo Jade Ramos (2018)

No projeto de Brasília, Taguatinga foi prevista por Lúcio Costa como uma cidade-dormitório para 25 mil habitantes e deveria nascer dez anos depois da inauguração de Brasília. Mas bem antes da inauguração da cidade, sua criação como núcleo periférico foi crucial para manter a cidade como uma obra “prevista”: a visão de Brasília com uma periferia era totalmente negada pelos projetistas. Para esse pensamento segregador se tornar realidade, era necessária a projeção de “Cidades Satélites”, onde deveria permanecer os “não favorecidos” por essa racionalidade capitalista. (RAMOS, 2018, p. 34).

Maria Derntl (2018) explica que em uma visão corrente as cidades-satélites são tidas como a principal falha na criação da Capital e motivo de descaracterização da sua ideia original.

A oposição entre um centro planejado, o Plano Piloto, e uma periferia desordenada, as cidades-satélites, é a tônica de muitos escritos sobre Brasília. Em livros gerais de história da arquitetura e do urbanismo, não é incomum que as cidades-satélites estejam associadas ao *não planejado*, ou a favelas. De fato, nos primeiros anos, os barracos de madeira construídos em ruas sem pavimentação e desprovidos de serviços básicos sugeririam uma paisagem similar a de favelas. Além disso, as cidades-satélites se desenvolveram de maneira muito menos controlada do que o Plano Piloto e receberam muito menos recursos em infraestrutura urbana. (DERNTL, 2018, p. 1).

Jade Ramos (2018) explica que a luta pela moradia, que desencadeou diversas ocupações e manifestações, acontecia concomitantemente ao esforço de expulsão do Plano Piloto realizado pelo Governo. Os setores populares que foram expulsos para Taguatinga, ergueram a cidade em situações complexas. As lutas e embates políticos que tangiam a vida de todas essas pessoas se deram em todas as futuras “Cidades Satélites”.

Ao contrário da centralidade de Brasília, o Plano Piloto, os núcleos periféricos não contavam com infraestrutura, saneamento básico, qualquer provisão de energia, e mesmo o transporte para os campos de obras eram precários. A região periférica de Taguatinga se organizava

em algumas vilas sendo a Vila Dimas [...] e a Vila Matias de maior expressão (RAMOS, 2018, p. 34-35).

Jade Ramos continua explicando que passados anos de lutas e resistências a região de Taguatinga se consolida como um forte centro comercial do Distrito Federal.

Esta atividade se fez sempre presente ao longo de extensas avenidas da região: nas Avenida Comercial Norte e Sul, Avenida Sandu Norte e Sul, parte da Avenida Hélio Prates, dentre outras áreas de comércio popular, e principalmente nas feiras populares que até hoje vivem e resistem – a feira da Praça da Vila Matias (QSE 3 CSD 2), a feira livre do Mercado Sul (QSB 12 e QSB 13), feira da Praça do DI, feira do Bicalho, a “Feira dos Goianos” e o “Taguacenter” (RAMOS, p. 39).

Caminhando historicamente com a cidade de Taguatinga, o Mercado Sul foi construído na década de 50, antes mesmo da inauguração de Brasília, sendo um dos primeiros centros comerciais do DF. A partir da década de 70, a chegada das redes de supermercados à cidade levou muitos comerciantes à falência. Armazém, armarinho, açougue, lanchonetes. O Mercado Sul perdeu feirantes e público.

Nas décadas de 70 e 80, o que era uma feira em decadência virou reduto da boêmia underground de Taguatinga. Ao lado do Mercado Sul funcionou o famoso e extinto Clube dos 200, por onde passou o Sarro Disco Show e as principais bandas de baile de Brasília. Os dois locais mantinham um diálogo direto, quem ia para o Clube terminava a noite nos bares e casas de prostituição do Mercado Sul. Para muitos, esses 20 anos de vida marginal foram a face decadente do local. Por outro lado, entendemos que esse movimento já era o início da ocupação cultural. Em meio à boêmia estavam poetas, músic@s e uma série de artistas e pensadores que caminhavam na contramão do sistema cada vez mais capitalista que banhava a Capital. (OCUPAÇÃO CULTURAL, 2022).

A Mestra Tetê Alcândida (2021) nos explica que o Mercado Sul era um local que tinha sido praticamente abandonado. O Mercado Sul foi um espaço criado originalmente para funcionar como feira, por exemplo, como as feiras permanentes que possuem vários boxes. Porém, com o tempo e a outra realidade do comércio que estava se proliferando na cidade de Taguatinga foi mudando a dinâmica e a feira planejada para este espaço não funcionou. O Mercado Sul durante um tempo foi zona de prostituição e boemia.

E na reinvenção da vida, a Mestra Tetê nos conta um pouco mais de como foi se formando a comunidade no Mercado Sul e sua ocupação.

E o povo foi chegando, foi ocupando, e algumas pessoas que comprou alguns espaços foram fazendo também residência, passaram a morar e

tudo mais. [...] depois teve um herdeiro que ocupou não sei quanto lá, [...] ele diz que é herdeiro e tal... mas era uma decadência total aquilo. [...] Aí o Chico e o Miguel, que é um bonequeiro que já faleceu, mestre Miguel já falecido, tinham uma grana. O Chico tinha acabado de chegar de um estudo de Portugal e aí ele disse que queria comprar uma loja daquelas pra fazer teatro [...] e comprou a loja. Aí a gente começou a reformar, colocar coisas bonitinhas, começou a arrumar, começamos a levar o povo, começamos a pintar a faixa, plantar umas coisas [...]. Tinha o mestre Dico, que era dono mesmo de dois ou três lojas, que era dele mesmo com escritura e tudo direitinho... e ele era luthier. [...] a gente ficou com o teatro, logo em seguida veio o mestre Virgílio, do tempo ecoarte, que instalou uma loja, e foram chegando outras pessoas ligadas a arte ou afins, foi chegando. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 20).

A chegada da família de “Seu Dico”, luthier (fabricante artesanal) de violas, iniciou uma fértil ocupação artística integrada à chegada de antigos e novos moradores e trabalhadores. Seu Dico, filho e neto estão lá até hoje, mantendo a tradição da lutheria. Nos anos 2000, o mestre mamulengueiro Chico Simões leva para o Beco a sede do Teatro de Mamulengo Invenção Brasileira. Anos depois, a sede vira Ponto de Cultura, espalhando sementes e chamando cada vez mais artistas, produtores e agitadores culturais, como a Oficina Mamulengo Gentil, do Moisés. O mestre artesão Virgílio Mota, da Tempo Eco Arte, resume: “Eu costumo dizer que aqui é uma universidade, apesar de eu ser avesso à escola. Mas aqui é uma escola de primeira instância. Eu não trocava uma mansão no Lago Sul pela minha loja aqui no Beco.” (OCUPAÇÃO CULTURAL, 2022).

A mestra Tetê Alcândida nos conta com detalhes de como se deu a ocupação no Mercado Sul e que ela estava presente

Chegou num momento que a gente falou assim, as marquises do lado de lá caindo, as lojas completamente abandonadas, correndo o risco de desabar em cima das pessoas, a gente falou: vamos ocupar? Vamos! Aí a gente chegou, meteu o pé na porta, eles chamaram a polícia, o tal do homem, que é um dono só, ele chamou a polícia. E a gente chamou um movimento muito bom, e a gente ficou durante eu acho uns dois meses fazendo plantão. Um grupo ficava de dia e outro grupo ficava de noite, da ronda, de ficar acordado, porque a gente tinha medo de a polícia chegar e batesse na gente lá. A gente levou colchão, cobertor e tudo mais, levamos fogão, as pessoas também começaram a levar comida pra gente. A polícia foi bater na gente e a gente bateu neles também. Isso era um fevereiro de Carnaval, eu levei o bloco Mamãe Taguá, a gente saiu de lá com o bloco, com os bonecos, e aí eles viram que não podiam mais com a gente e também a gente entrou com advogado e entramos na justiça, e o “dono” também entrou na justiça e hoje nós respondemos um processo na justiça por aquela ocupação

do Mercado Sul, que a gente ainda não sabe qual vai ser o fim. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 20-21).

A Mestra Tetê continua falando que o Mercado Sul não tinha nenhuma árvore, foram eles que plantaram todas. Disse que chegaram com a proposta de quebrar as calçadas e plantar várias árvores. Ela fala que eles não pararam, não só ocuparam como também criaram movimentos bem importantes, como a Ecofeira, o Arraiá do Beco. Foram formando suas identidades, aprovaram projetos, ganharam prêmios.

Segundo a Ocupação Cultural (2022), hoje, o Mercado Sul celebra, dia a dia, uma fusão de fazeres e saberes de pessoas e ações que por lá passaram e ficaram. A boêmia ficou na memória. No Beco tem costureira, borracharia, oficina, prato-feito, café-bar, ateliê, luthieria, espaço cultural, produtora, estúdio de comunicação, rádio, manicure, cabeleireiro, alfaiate, igreja, brechó. Tudo junto, misturado, interagindo com respeito às diferenças. No Beco as crianças brincam na rua, constroem seus brinquedos. Existem conversas nas calçadas, plantação no pneu, criações e realizações de diversos projetos.

“O Mercado Sul tem isso né, quem vai colando aqui vai pegando de quem tá passando também, né. É sempre esse caldeirão cultural”. O Mercado Sul é um lugar que as pessoas circulam muito, muita gente mora nele por um tempo, depois chegam novos moradores e junto disso alguns estão sempre circulando pelo Beco e aprendendo com várias pessoas (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 41).

5.1.3 Encantamento com/nas culturas populares

Tem que se encantar. Acontece alguma coisa. Estica o fio.

Estica o fio da pipa. A pipa voa.

(Camila Oliveira, 2021, Apêndice 5, p. 98)

Antes de chegarmos à próxima sessão que é a apresentação da história da Casa Moringa, me perguntei quando estava conversando com cada artista desta coletiva o que teria aproximado elas, teria algum ponto de convergência? Como e porque se conectaram? Arriscarei em dizer que foi o mútuo encantamento com/nas culturas populares.

Aqui não farei intermediações, apenas deixarei os trechos de narrativas que elas falam sobre isso. A intenção da existência desta sessão é apenas a escuta de como elas se perceberam nesse processo de identificação com as culturas populares. Iremos aprofundar o envolvimento de cada uma delas com seus encantamentos deste universo na sessão *Mulheres Brincantes*.

Então, eu sempre gostei de brincar. Teve um ano e meio que os meus pais resolveram ir morar em São João Del Rei, e eu tinha 4 anos, então foi a primeira vez que eu fui pra escola [...] ela tinha *teatro de bonecos*. Toda sexta-feira a gente ia pra uma salinha e tinham as professoras fazendo o teatro, *era teatro de fantoches*. E eu amava, amava essa escola. Depois a gente voltou pra Nazareno, e foi esse período assim... eu falo, gente teve várias coisas importantes nessa primeira infância, né. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 69).

Quando eu tava no segundo grau, eu era rockeira muito doida [risos], e tinha uma grande amiga minha que é amiga minha desde os tempos de escola que ela fazia teatro aqui, no Invenção Brasileira [Mercado Sul]. E a gente era muito amiga e eu comecei a vir aqui nas festas, né... foi quando eu comecei a *entrar no Mercado Sul* pelas festinhas... e aí me encantei por esse lugar. [...] Eu sempre desenhei desde pequena, eu estudei design gráfico na UnB, aí quando eu cheguei aqui eu já sabia alguma coisa de desenho. Então eu comecei a ajudar a desenhar cenários, desenhava figurinos, depois eu fui partindo pra mão na massa. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 32).

O pandeiro era uma coisa que eu queria muito aprender, porque o meu avô de pai era um repentista anônimo [...] e aí eu vim em uma oficina aqui, com o Juraci, no Mercado Sul, e durante as oficinas de pandeiro tinha, no mesmo dia, aulas de capoeira angola. Eu nunca tinha visto a capoeira angola, só a capoeira regional ou outro tipo, e quando eu ouvi o toque da capoeira angola, nossa, *eu fiquei hipnotizada*, aí eu fugi da aula de pandeiro, e fui ver o que tava acontecendo na capoeira [...] *não sei explicar, o som da tabaqui, do berimabau, era uma coisa muito forte, tipo uma sensação de saudade, só que eu nunca tinha feito aquilo né; e aí eu não saí mais do Mercado Sul*, isso foi em 2011. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 3).

Chegava fim de semana fazia uma festa na rua, varria a rua, distribuía comida, juntava a criançada e dava oficina, e brincava boneco... aí ia pra escola, fazia ação, *então era uma movimentação que pra mim deu sentido mesmo, sabe assim... sentido de vida*. Comecei a me sentir existindo, sabe? Fazendo algo que eu falava... cara, isso é importante! Que massa! Eu tô fazendo algo importante, eu tô fazendo parte de uma história, né. [...] E aí eu fui *arrebatada*, né... eu conheci a

Pedagogia Griô nessa mesma época, porque era uma das ações dentro do Programa de Ponto de Cultura. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 49).

Como eu cheguei nisso? Cheguei vendo o Seu Zé do Pife, foi ali que eu me encantei. *Tem que se encantar. Acontece alguma coisa. Estica o fio. Estica o fio da pipa. A pipa voa. Como eu cheguei?* Eu cheguei através, principalmente, a rua foi muito importante, né, o beco. Essa fome de mundo e encontrar o Seu Zé. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 98).

O encanto pelas brincadeiras e pelas artes, as vivências nas oficinas e nos eventos culturais proporcionados pelo Mercado Sul, permeados da valorização das tradições nas culturas populares são pontos de convergências entre essas artistas brincantes. O encontro dessas artistas, ainda adolescentes, no Mercado Sul, participando de diversas oficinas com mestres e mestras das culturas populares, constituindo suas formações políticas e culturais será a semente que germinará na formação da coletiva Casa Moringa.

6. CASA MORINGA

Nós não somos um grupo tradicional da Cultura Popular, nós somos uma nova geração de mulheres que são também herdeiras de tradições de sua própria ancestralidade, que se encontram dentro de uma periferia urbana e começam a buscar espaço pra poder criar e inventar também dentro dessas tradições. E aí nasce a Casa Moringa. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 53)

Vamos iniciar a apresentação da Casa Moringa com a definição encontrada no próprio site da Coletiva:

A Casa Moringa é uma coletiva de mulheres ativistas culturais do Distrito Federal. Somos artistas, brincantes populares, pesquisadoras, comunicadoras e educadoras. Um ponto de cultura itinerante com mais de 10 anos de atuação, parindo projetos em diálogos com a tradição e a contemporaneidade, direitos humanos, tecnologias livres, práticas integrativas em saúde e reflexões sobre a diversidade do ser mulher³⁴.

Antes do surgimento da Casa Moringa, elas começaram a se conhecer nas oficinas dos pontos de culturas que aconteciam no Mercado Sul.

E foi aqui que eu comecei no Mercado Sul e foi aqui que as meninas estavam nessa mesma época, que foi um encontro de uma geração, onde cada um fazia uma coisa. O início da Casa Moringa era eu, Fabíola, Thabata e Luciana. A Thabata tava aqui tocando, Luciana fazendo teatro e Fabíola também, e eu tava aqui sendo *backstage* [risos] (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, 2021, p.33).

A Casa Moringa tem seu início com Luciana Meireles, Fabíola Resende, Nara Oliveira e Thabata Lorena, antes mesmo de elas se perceberem como grupo, durante as realizações de oficinas artísticas no Mercado Sul vivenciando e aprendendo manifestações de culturas populares.

Eram várias as oficinas ofertadas para adolescentes e jovens no Mercado Sul, tais como teatro de bonecos, confecção de bonecos, teatro popular, capoeira, pandeiro, entre outras. Um encontro de aprendizagens e vivências múltiplas das culturas populares.

A formação e o início da jornada desta coletiva foi marcada pela presença e ensinamentos da Mestre Tetê Alcândida:

[...] E a partir que a gente se encontra, a gente também encontra a Tetê aqui. Fazendo a cozinha tradicional, ajudando nos eventos. Desde

³⁴ Site oficial Casa Moringa: <https://casamoringa.com.br/>

muito tempo tem o Arraial do Beco aqui, que começou pequenininho e agora não porque a gente tá na pandemia, né, mas antes dava em torno de 3.000 pessoas, cada um trazendo um prato, fazendo uma coisa aqui na rua, *a Tetê* com um fogareiro aqui na rua... [...] *a gente se encontra aqui jovencinhas, 18... 20 anos, antes disso né, mas vamos se afirmando nessa idade.* A Tetê tem uma oficina, uma sapataria lá perto do SESC, em Taguatinga Norte, e aí a gente vai muito fazer as coisas lá, costurar, arrumar lá... [...] a gente ajudava ela nos trabalhos que ela pegava, ela ajudava a gente nos trabalhos que a gente pegava, e a gente começou a montar uma ação durante a semana que montava e colocava a disposição brinquedos populares para as crianças da rua. Então, tipo uma vez no sábado, não lembro direito, colocava os brinquedos tudo na rua. A gente confeccionava os brinquedos, fizemos essa ação um tempão, *acho que foi quando a gente criou liga,* nós cinco fazendo algo juntas, algo que era nosso. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 33).

E com a fala da Mestre Tetê Alcândida damos continuidade a história do início da Casa Moringa:

E dentro desta história do teatro com o Mercado Sul foi onde nasceu a Casa Moringa! Antes da ocupação, nós alugamos uma sala nessa montagem das mulheres brincantes que era um espaço de cultura da Casa Moringa. [...] A gente alugou essa sala e ficamos lá, acho que por volta de dois anos, essa sala que era o espaço cultural Casa Moringa... reformamos, deixamos uma cara bonita, lá fazíamos capoeira, fazia tudo, *e eu tô desde essa formação da Casa Moringa... com essas meninas jovens, tomando frente dessa história,* que elas já vinham comigo das oficinas do Invenção Brasileira, diante da ocupação. A Casa Moringa é anterior a ocupação também. (MESTRA TETÊ ALCANDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 21).

A Mestre Tetê nos conta que neste primeiro momento as meninas estavam com ela e faziam oficinas em seu ateliê em Taguatinga Norte, na CNB 14. Existia uma oficina de brincadeiras na rua e as meninas estavam com a Mestre nesta empreitada. Ao mesmo tempo, elas queriam montar a Casa Moringa.

Luciana Meireles, Nara Oliveira e Fabíola Resende estavam vivenciando juntas naquele período várias oficinas no Mercado Sul e ao mesmo tempo caminhavam junto com a mestra Tetê Alcândida em várias criações e ações. Com a efervescência das ações griôs, financiadas pelos pontos de cultura, também realizaram vários trabalhos e ações culturais e educacionais em Brasília e em viagens pelo Brasil. A arte pulsava intensamente entre aquelas amigas e sentiram vontade de trabalharem juntas com algo mais direcionado a arte-educação. Vamos escutar o que elas têm para nos contar sobre a gênese desta coletiva:

Nesse esquema ação griô foi quando eu e a Lu nos unimos mais. [...].Vamos fazer um negócio pra gente ficar nas escolas? Vamos fazer

uma coisa pra gente ficar nas escolas e trabalhar com os professores, formação de professores. A Nara entra com formação de softwares livres, designer; a gente entra com a ação griô, da importância de trazer a tradição oral dentro da sala de aula, e tal, vamos fazer isso? (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p.76).

Eu já tinha essa parceria muito forte com a Fabíola Resende, com a Nara Oliveira, que foram essas amigas que lá quando eu cheguei no Ponto de Cultura, Invenção Brasileira a gente se identificou nesse lugar de tá na UnB, mas tava na quebrada também. De tá nesse trânsito entre as bolhas sociais. Então a gente já tinha tido uma vivência forte nesse movimento da Ação Griô, a gente trabalhou juntas, nesses trabalhos na escola, a gente já tinha feito muita coisa junto. [...]. Nessa época, a Fabíola já tinha montado o Mamulengo dela, a gente tinha ajudado ela no processo, enfim ela já tinha se assumido mamulengueira. Eu tinha me assumido palhaça. E a Nara já tinha criado a Gunga, que era essa empresa de comunicação (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 52).

E aí a gente sentou e falou, ah então vamos criar uma história aqui pra gente continuar fazendo *esse trabalho de arte-educação*, que enfim a gente veio aprendendo. [...]. E aí a gente sentou um dia em janeiro de 2011, na casa da Fabíola, e a gente começou a fazer uma tempestade de ideias... o que a gente tem vontade de fazer? ah, a gente tem vontade de fazer educação, trabalhar com cultura, teatro, música, dança, mas a gente quer fazer isso em casa, com as nossas famílias, com os nossos filhos juntos, enfim, a gente começou a escrever, brincando junto sobre o que a gente queria. *E aí nasceu a Casa Moringa*. [...] A Nara sempre trouxe essa pegada da tecnologia, a Fabi trazendo essa pegada da escola e eu trazendo a pegada do teatro, da arte. Então, é isso, a gente quer fazer um negócio que junte isso tudo (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 52-53).

6.1 História, objetivos e metodologias da coletiva Casa Moringa

Em janeiro de 2011, Luciana Meireles, Nara Oliveira se encontram na casa de Fabíola Resende e dão início oficial a coletiva Casa Moringa. Naquele momento, o nome da coletiva estava por vir. E como surgiu? Como elas escolherem o nome?

Vamos. Mas como a gente vai fazer isso? Vamos arrumar um *nome* pra essa coisa, pra esse projeto, era isso. Eu já tava casada com o Henrique e morava ali na CSA, em Taguatinga Sul, e aí elas foram lá pra casa e aí a gente ficou uma manhã inteira pensando em um nome, pensando coisas. Aí a gente começou a escrever palavras que a gente achava que tivesse a ver com isso, a gente escreveu várias palavras em papelzinhos mesmo, várias, várias, eram muitas mesmo, na foto tá lá umas engrenagens, ficou parecendo engrenagens os desenhos que a gente fez. E eu lembro que a gente fez... nossa, parece um nó, a gente foi procurar nó e não sei o que e a gente viu que *moringa* era um tipo de nó. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p.77).

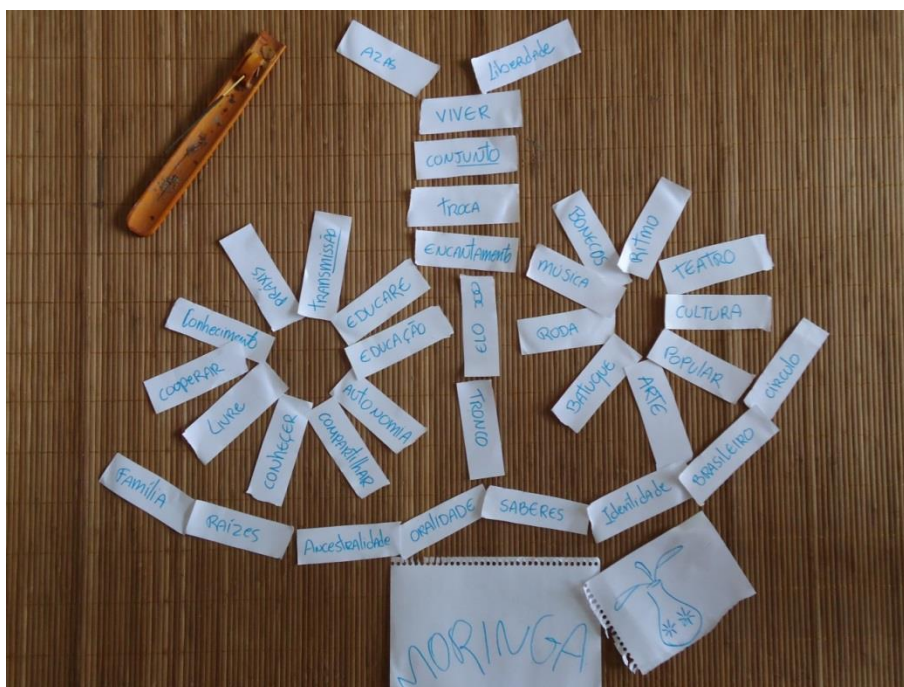


Figura 11: Momento 1 da criação e escolha do nome da Casa Moringa. Foto: arquivo pessoal de Luciana Meireles.

Nossa *moringa* é tão legal, né? Moringa pode ser moringa que leva água, moringa é uma árvore que é super nutritiva, tem várias funções, nossa moringa é muito legal... gente, Casa Moringa, casa é um lugar onde a gente quer tá, aí virou Casa Moringa. Nesse dia a gente deu o nome, *Casa Moringa* (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p.77).

Aí nesse momento, a gente fazendo essa tempestade, a gente colocou várias palavras e a gente utilizou a metodologia do círculo de cultura, de Paulo Freire, que é uma metodologia que a gente gosta muito de usar nas nossas práticas. Que a gente aprendeu com a Pedagogia Griô também, né. Que é aquela coisa de buscar as palavras geradoras, e ficar buscando fazer conexões entre elas, entre as palavras geradoras. E aí lá a gente brincando com as palavras, escreveu várias palavras e tal, aí a gente fez um negócio que parecia uma moringa... que parecia essa moringa de água assim, né, como se fosse uma cabaça de água, e aí a gente começou a procurar, nossa, parece uma moringa, mas o que era uma moringa? (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 53).



Figura 12: Momento 2 da criação e escolha do nome da Casa Moringa. Foto: arquivo pessoal de Luciana Meireles.

Aí, a gente começou a pesquisar e aí a gente achou que tinha uma árvore também com esse nome, e a árvore moringa tem uma semente que ela tem três asas, aí na hora que a gente olhou as três asas a gente... nossaaaa, somos nós três, cada uma é uma asa da semente [risos], aquela coisa de tá ali, enfim buscando significado. E aí a gente começou a brincar com isso, né. De que a *Casa Moringa* era essa semente de asas, né. Então, tem uma busca por uma raiz... é uma árvore buscando uma raiz, mas a gente quer voar, né. Então, a gente quer ter asa, a gente quer caminhar, quer fazer ponte, quer fazer ligação. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 53).

O nome é sempre aquela coisa né, a gente fica um tempão procurando até que ele acha a gente. Então, tem muito a ver com a árvore, né, a árvore moringa que é, usa-se ela pra tudo, das raízes às folhas... as sementes... as sementes são muito nutritivas, e ela tem essa semente alada né, que vai longe... então uma das inspirações é isso, sermos sementes né. Porque temos muitas raízes, né, tanto as nossas raízes familiares, as raízes com quem a gente aprende que também tem suas raízes e de que de alguma forma se torna um pouco nossa, né, essas pessoas transmitem isso pra gente, então a gente se vê muito enquanto esses sementes aladas aí que tão se alimentando dessas raízes, respirando deste tronco dessas *mulheres*, dessas pessoas que sustentam a cultura e a gente tá ali né... *sementeando*, colocando sementinhas para virarem as árvores do futuro né, *Casa Moringa* tem a ver com isso assim (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p.34-35).

Keyane Dias nos explica que essencialmente a Casa Moringa trabalha a partir da Pedagogia Griô, valorizando o lugar social, político, econômico dos mestres e das mestras de tradição oral, fazendo ponte entre a tradição oral e a tradição escrita. Não se quer que a oralidade seja superior a escrita, ou a ancestral seja superior ao dito moderno; mas que essas elas se dialoguem. E dialoguem para que o processo educativo e a própria vida faça sentido.

Então a Casa Moringa trabalha por meio deste olhar também. Somos mulheres jovens, estudamos, escrevemos, fazemos faculdade algumas. Outras começaram a faculdade e largaram para decidir trilhar o caminho da tradição [risos] mas também neste lugar de mulheres jovens que vem deste contexto, somos um exemplo vivo da tentativa de dialogar com esses universos. Pautar os saberes, os ofícios das mestras e pautar esse movimento que existe no Brasil e em outros países, de mulheres e pessoas em geral que estão valorizando e buscando conhecer esses saberes, esses ofícios que sempre estiveram aí, estão vivos, mas que muitas vezes a gente cresceu sem saber que eles existiam. Nenhum livro de história, nenhuma escola nos contou. As nossas famílias deixaram um pouco esquecidos, por tentarem uma vida melhor, em outras frentes, então o nosso lugar caminha por aí. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 6).

A Casa Moringa possui uma década de existência e passou por várias fases. No início da coletiva, além de Luciana Meireles, Nara Oliveira e Fabíola Resende também integrava o grupo a artista Thabata Lorena.

A Casa Moringa já passou por várias fases, como toda boa árvore. A gente já caiu as folhas, já rebrotou, caiu as folhas de novo, rebrotou. Então, por exemplo, a gente teve a *participação da Thabata Lorena*, que foi uma figura muito importante, que trouxe muito essa pauta do feminismo negro pra dentro do grupo. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 55).



Figura 13: Thabata Lorena. Foto: Stream Thabata music³⁵

Thabata Lorena³⁶ foi uma artista muito importante no início da Casa Moringa. Elas fizeram juntas Caravanas Griôs no DF e no entorno além da criação do Espetáculo Mulheres Brincantes³⁷. Depois a artista passou a fazer trabalhos solo, mantendo o contato e a amizade com a Coletiva. Thabata Lorena compôs a Casa Moringa no início dos trabalhos desenvolvidos pela coletiva e atualmente participa de algumas ações da coletiva, como no último Encontro de Mestras e Griôs do Distrito Federal³⁸ no qual fez a seguinte fala se apresentando:

Sou ativista, mulherista, bagunceira, questionadora, e sigo construindo essa teia onde alguns marcos históricos não nos permitem nos referenciar da onde a gente realmente vem. Então, agradeço todas as mantenedoras, todas cuidadoras e sigo nessa experimentação de invenção. Agradeço muito os sustentadores e as sustentadoras do nosso legado que nos permitem realmente reinventar³⁹.

³⁵ Disponível em: < <https://soundcloud.com/thabata-lorena-485296156>>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2022.

³⁶ Thabata Lorena nasceu em Imperatriz, no Maranhão. Porém foi nas quebradas do DF que ela cresceu, imersa no rap pulsante e vivo que a influenciou desde cedo. O ritmo trouxe alento para suas indagações e vivências de adolescente negra periférica, além de musculatura e expressão para suas indagações e lutas. Depois de uma temporada em Natal, em 2005, voltou para Brasília já assumida como MC e encantada pela cultura popular brasileira. Disponível em: < https://tratore.com.br/um_artista.php?id=25101>. Acesso em 19 de fevereiro de 2022.

³⁷ Falaremos com detalhes sobre este *Espetáculo Mulheres Brincantes* criado pelas integrantes Casa Moringa na sessão *Feminismos*.

³⁸ Falaremos com detalhes sobre o 2º Encontro de Mestras e Griôs do DF criado pelas integrantes Casa Moringa na sessão *Descolonizando a partir da Casa Moringa*.

³⁹ Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=d7tvbhx_G4A&t=2959s >. Acesso em 22 de março de 2022.

Infelizmente, não foi possível, neste estudo, entrevistar Thabata Lorena, uma das limitações nesta pesquisa, por falta de disponibilidade de tempo.

6.2 Ações de um trabalho sobre arte-educação e muito mais

Os primeiros anos da Casa Moringa foram de muitas caravanas griôs, com arte-educação, apresentações diversas e vários projetos.

Investimos no mamulengo, fizemos caravanas griô, junto com a Lu e a Thabata, tocando no mamulengo. Fizemos caravanas griô também com Maria de Barro, com a Lu e a Thabata acompanhando, com percussão, música, né. Sempre relacionando as brincadeiras com a ação griô. *E a Casa Moringa é isso, essa casa que recebe pessoas.* Então, a princípio era a Lu, Nara e eu. Aí depois veio a Thabata. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p.77).



Figura 14: Fabíola, Luciana e Thabata em Caravana Griô da Casa Moringa em 2012. Foto: Estúdio Gunga⁴⁰

Desde o início, a preocupação das artistas da Casa Moringa era realizar trabalhos, ações, vivências que integrasse a arte, a cultura e a educação tendo por base a metodologia da Pedagogia Griô, compartilhando também das teorias de Paulo Freire.

Como criar uma linguagem que conectasse o maior número possível de pessoas. Desde a senhora analfabeta, que a gente sempre trabalhava isso na *Pedagogia Griô* – será que as pessoas que estão excluídas da

⁴⁰ Disponível em: <https://www.estudio.gunga.com.br/wp-content/uploads/2012/06/DSC_5265.jpg>. Acesso em 23 de março de 2022.

educação formal não tem conhecimento? Ou elas só não tiveram acesso ao letramento? E aí a gente começou a fazer esse mergulho, né... dentro das tradições orais e perceber a ciência que havia ali na roda, nas cantigas, na brincadeira. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 50).

Paulo Freire (2013) nos ensina com seus círculos de cultura que o trabalho de ensinar-aprender ganha uma inesperada e inovadora dimensão dialogal. Não se trata de aprender a ler e escrever em uma língua, mas de aprender a “[...] ler seu próprio mundo através de sua própria cultura [...], a cultura como acrescentamento que o homem faz ao mundo que ele não fez. A cultura como resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e recreador”. (FREIRE, 2003, p. 116). Por isso, a importância da comunicação com a/o outra/outro como uma/um sujeita/sujeito consciente no mundo e com o mundo e não objeto.

Carlos Brandão (2014) nos esboça as ideias e as práticas dos movimentos de cultura popular de Paulo Freire, por exemplo, nos colocando a cultura e a política no centro do próprio acontecer da educação:

É nesta direção que insistimos em lembrar que para Paulo Freire e seus companheiros a educação é pensada como um campo de cultura e a cultura como algo cuja dimensão de realização tem a ver com a gestão de formas de poder simbólico, que tanto podem reiterar e reproduzir uma conjuntura social de desigualdade e opressão, quanto podem configurar a dimensão simbólica de teor político da construção de uma nova ordem social de libertação. (BRANDÃO, 2014, p. 99).

Nara Oliveira (2021) nos lembra que sempre quando falamos não somos neutros, é sempre um processo de educação. Ela diz que quando se trabalha com cultura popular, com cultura negra, são encontrados obstáculos no caminho. Ela nos trás questionamentos que são importantes serem feitos no processo de interação com os atores envolvidos em um processo educativo e nos conta como a Casa Moringa tem vivido alguma dessas interações:

A gente enfrenta muitas barreiras nas escolas, impasses. Então, como chegar sem que as pessoas se fechem pra gente, mas ao mesmo tempo sem mudar tudo o que a gente quer para não incomodar ninguém? Porque senão a gente não tá fazendo o nosso trabalho. Senão a gente tá sempre se limpando, se higienizando, se camuflando, pra poder ser aceito, dentro de uma sociedade cada vez mais conservadora, mais preconceituosa. [...] A gente precisa encontrar este lugar que ainda existe uma abertura pra educação, pra troca, né... mas ao mesmo tempo sem ceder pra sermos só aceitos, e trazer o que a gente quer trazer, o que ainda tá aí, o que tá vivo, e dizer o que a gente tem pra dizer. Pra gente refletir sobre algumas coisas, de forma encantadora, que tem muito do nosso trabalho assim, a gente trabalha pelo encanto,

a gente quer ser bem recebido, a gente quer abrir o sorriso, a gente quer quebrar o gelo, pra dizer o que a gente tem pra dizer. A gente vai dizer encantando mesmo, é pela beleza, pela força, mas sempre pelo encantamento, é encantaria [risos], é enfeitando as pessoas, porque as vezes tá todo mundo tão enrijecido, tão fechado, tão duro que a gente precisa muito da arte para amolecer , pra ter as aberturas também, né, é isso. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 43-44).

Este trabalho da Casa Moringa que envolve educação, cultura, arte, encantaria, política, entre outros, são realizados de diversas formas. Para conhecermos um pouco mais, listaremos aqui alguns deles de acordo com sua disponibilização no site da Casa Moringa a título de ilustração do trabalho desenvolvido pela coletiva. Os textos das figuras a seguir são conteúdo do site da Casa Moringa. Algumas das ações serão detalhadas no decorrer deste estudo.

Caravana Griô



Figura 15: Nara, Luciana e Thabata em Caravana Griô. Foto: Casa Moringa⁴¹.

Realizada em 2012, circulou pelo Distrito Federal e entorno de Goiás, intensificando a convivência com mestres e mestras griôs que são referência e raiz para a criação da Casa Moringa. Em cada destino, a Caravana proporcionou o encontro intergeracional entre os mestres e as mestras griôs com estudantes e educadores da rede pública de ensino, unindo os saberes tradicionais à educação formal⁴².

⁴¹ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/caravana-griô/>>. Acesso em 23 de março de 2022.

⁴² Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/caravana-griô/>> Acesso em 23 de março de 2022.



Figura 16: Caravana Griô em escolas. Foto: Casa Moringa⁴³

No DF, a Caravana Griô passou por Taguatinga, Ceilândia, São Sebastião, Paranoá e Itapoã, expandindo o território para cidades vizinhas de Goiás: Pirenópolis, Formosa, Águas Lindas e Olhos D'água. Em cada pouso, um mestre ou mestra griô convidadas(os): Seu Bastião, Seu Badia Medeiros, Martinha do Coco, Dona Nega, Santana, Virgílio Mota, Zé Carlos e Seu Zé do Pife⁴⁴.

Caravana Casa Moringa



Figura 17: Caravana Casa Moringa. Foto: Casa Moringa⁴⁵

A Caravana Casa Moringa – Vereda dos Mamulengos deu continuidade às caminhadas da Caravana Griô (2012). Foi realizada em 2014, voltando a revisitar as mestras, mestres e griôs de tradição oral que inspiram os fazeres do grupo. Além da troca de saberes e vivência, a caravana proporcionou visitas entre as mestras e mestres convidados, que chamamos de Encontros Trocados, e apresentou o espetáculo Vereda dos Mamulengos⁴⁶.

⁴³ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/caravana-griô/>>. Acesso em 23 de março de 2022.

⁴⁴ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/caravana-griô/>> Acesso em 23 de março de 2022.

⁴⁵ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/caravana-casa-moringa/>>. Acesso em 23 de março de 2022.

⁴⁶ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/caravana-casa-moringa/>>



Figura 18: Caravana Casa Moringa. Foto: Casa Moringa.

No roteiro, foram visitadas quatro cidades: Águas Lindas (GO), onde Seu Ednaldo recebeu Virgílio Mota; Olhos D'água (GO), onde Dona Nega recebeu Dona Santana; Pirenópolis (GO), onde Badia de Medeiros visitou Bastião de Chica (im memorian); e Paranoá (DF), onde Mestre Zé do Pife visitou Martinha do Coco⁴⁷.

Caravana das Alembranças



Figura 19: Caravana Casa Moringa. Foto: Casa Moringa⁴⁸

Caminhada griô e circulação da figura contadora de histórias Maria das Alembranças. Iniciada em 2020, a caravana parte das periferias do Distrito Federal e segue para a Bahia, Pernambuco, Maranhão e outros estados do Nordeste. No destino, mestras de tradição oral e as raízes mais profundas do samba de roda, das ciências das parteiras, jurema sagrada, brincadeiras do cavalo-marinho, coco de roda, cirandas, reisado, bumba-meu-boi, tambor de crioula e baião de princesas⁴⁹.

⁴⁷ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/caravana-casa-moringa/>>

⁴⁸ Disponível em:<<https://casamoringa.com.br/caravana-casa-moringa/>>. Acesso em 23 de março de 2022.

⁴⁹ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/caravana-das-alembrancas/>> Acesso em 23 de março de 2022.



Figura 20: Luciana, Nara, Keyane e Lillían Pacheco na Caravana das Alembanças em Lençóis, BA. Foto: Casa Moringa⁵⁰.

A proposta é um intercâmbio cultural nutrido pela convivência comunitária e afetiva com mestras griôs, enquanto uma forma de aprendizagem e produção partilhada de conhecimento. Ao acender velhas infâncias, a caravana apresenta o brincar enquanto necessidade humana de expressão, revelando memórias e segredos de outros tempos e lugares. Ao fortalecer o lugar social e político dessas mulheres, busca promover o diálogo com as novas gerações, sensibilizando novos públicos e fomentando a atualização e a continuidade das tradições⁵¹.

As artistas brincantes Keyane Dias e Camila Oliveira chegaram à Casa Moringa em um segundo ciclo.

Antes de chegar a compor a Casa Moringa, Camila Oliveira conhece Luciana Meireles, aprofundam sua amizade, no grupo do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro⁵². Durante os anos que passou brincando no grupo Seu Estrelo, Camila fez algumas viagens e quando retornou a Brasília nos conta sobre um momento importante que ambas tiveram a partir de uma conversa:

Eu encontrei a Luciana, descendo em uma das manifestações, tinha acabado de voltar para Brasília. Voltei pro Seu Estrelo, não sei o quê, queria fazer uma brincadeira, tinha umas paradas, tava com fome de tudo de novo, em 2016. Isso, 2016, manifestação contra o golpe, impeachment da Dilma. Encontrei ela descendo a rodoviária, [...] a

⁵⁰ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/caravana-das-alembanças/>> Acesso em 23 de março de 2022.

⁵¹ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/caravana-das-alembanças/>>

⁵² Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro é um grupo cultural de Brasília que procura explorar o imaginário popular através de personagens baseados na fauna e em elementos característicos do cerrado e de Brasília. Iremos aprofundar na sessão *Mulheres Brincantes* sobre a relação da participação de Camila Oliveira e Luciana Meireles no grupo do Seu Estrelo.

gente sentou, na beira da rodoviária ali, na encruzilhada, e começou a falar várias coisas e vontades e não sei o quê... e tá, e aí ficou... o impeachment aconteceu, o golpe aconteceu, continuei no Seu Estrelo. Ela [Luciana] vivendo vários processos [... sabendo que tinham coisas ali pra acontecer. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 91).

A partir daquela conversa⁵³, Camila e Luciana fizeram o *Solares Brincantes*, um encontro de mulheres brincantes ocorrido em 2019 no espaço cultural Renato Russo, Brasília.

Solares Brincantes – Encontro de Mulheres Brincantes



Figura 21: 1º Solares Brincantes Foto: Casa Moringa⁵⁴

Solares Brincantes é uma mostra artística que abre a cena contemporânea da cidade para as inventivas brincadeiras tradicionais das culturas populares, em louvação ao feminino e sua diversidade. É um projeto colaborativo de protagonismo e apreciação de processos criativos autorais entre mulheres que brincam e o público. Quem brinca sabe da potência do que pode vir a ser liberdade. Brincar é ciência velha, faz alquimia com o Tempo e cura as histórias nos mais longínquos imaginários. Em nossos terreiros e quintais, brincar é mistério zelado por quem veio antes, resistindo à opressão colonizadora e se atualizando a cada roda reinventada. Aqui, mulheres se encontraram numa encruzilhada brasileira. A primeira edição do Solares aconteceu em 2019, no histórico Espaço Cultural Renato Russo, em Brasília. Lá, o palco foi aberto para os solos de Maria Das Alembanças (Luciana Meireles), Maria Pé de Vento (Camila Oliveira), Sereia Luzia (Júnia Cascaes) e Cabocla Amaralina (Letícia

⁵³ Iremos aprofundar na sessão *Mulheres Brincantes* a conversa e os desdobramentos do encontro entre Camila Oliveira e Luciana Meireles.

⁵⁴ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/2019/12/05/1o-solares-brincantes-encontro-de-mulheres-brincantes-do-df/>>. Acesso em 20 de março de 2022.

Coralina). Em cena, transbordamentos dos aprendizados com a capoeira, samba de coco, samba de roda, bandas de pife, palhaçaria, mamulengo, teatro de terreiro, samba pisado, Pedagogia Griô, maracatu rural e cavalo marinho⁵⁵.

Essas são algumas ações desenvolvidas pela Casa Moringa desde seu surgimento. As artistas seguem com ações conjuntas e criações individuais⁵⁶.

Keyane Dias (2021) conta que já acompanhava as artistas brincantes da coletiva como parceira e já tinha uma relação de amizade com elas porque se conheciam de vivências e oficinas no Mercado Sul

já existia a coletiva Casa Moringa, já fazia parte do Mercado Sul, tinham integrantes que estavam aqui antes de mim, já era um grupo de mulheres que trabalhavam com cultura popular, que buscavam conhecer a aprender com os mestres de tradição oral, e eu acompanhava as meninas como parceira. Morei com a Luciana 4 anos, a gente morou na mesma casa. E aí eu cheguei a divulgar o projeto da Casa Moringa como jornalista e aí a vida vai e a vida vem e comecei a integrar a Casa Moringa como membro mesmo recentemente, nesta nova configuração que é a Casa Moringa, e aí compreendendo um pouco mais né o que nós compreendemos como culturas populares, culturas tradicionais [...] E aí a gente tá assim na Casa Moringa realizando projetos com as mestras, com a gente mesmo, e nesse caminho todo eu descobri o meu lugar, como mulher brincante (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 4).

Keyane Dias também nos chama atenção para a pauta de gênero dentro das culturas populares.

Então, a cada dia mais a gente vai vivendo isso, entendendo a partir da vivência, e também olhando para o lugar da mulher, porque mesmo a gente trazendo a pauta de valorizações dos mestres e das mestras, mesmo sendo culturas populares e tradicionais, dentro destas tradições, há também as disparidades de gênero, da sociedade que também entraram nas culturas tradicionais, esse machismo estrutural né. Enfim, na capoeira mesmo a gente tem que lidar com várias situações, hoje em dia menos, ou melhor, não diria menos, mas hoje em dia a gente fala mais sobre essas questões, mas ainda há muita coisa a ser falada, né. Então quando eu vi esta pauta na Casa Moringa, foi muito forte para mim, porque pautar o lugar da mulher nesta sociedade e principalmente dentro destas culturas tradicionais, pra mim faz todo sentido porque a gente que vai atrás de mestres e mestras a gente vê que muitas vezes as mulheres não estão tão sendo reconhecidas como protagonistas como a maior parte dos homens são reconhecidos. Hoje, muitas mulheres jovens estão reverenciando suas mestras e colocando elas em lugares que elas já têm, mas que

⁵⁵ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/solares-encontro-de-mulheres-brincantes/>>

⁵⁶ Aprofundaremos os trabalhos individuais na sessão *Mulheres Brincantes*.

merecem ser reconhecidos, mas é uma luta constante. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 4).

As artistas brincantes começam a se questionar porque os mestres são reconhecidos e as mestras não ocupam esse mesmo lugar de reconhecimento e protagonismo, começam a perceber que mesmo integrando as culturas popular que são em si só espaços de resistências também tem sido espaços de reprodução de opressões como as de gênero.

A Casa Moringa é esse espaço de criações e encantamentos diversos nos quais as artistas se percebem como artistas brincantes, que estão brincando e protagonizando brincadeiras em manifestações de culturas populares. No meio de suas caminhadas, as artistas foram percebendo a necessidade de aprofundar a pauta de gênero no universo das culturas populares.

7. FEMINISMOS

Lembro de uma vez que eu fiz uma caminhada no interior de Minas, que a gente andava mais de 200 km a pé, quando eu fiz essa caminhada eu conheci mulheres tão fudas, assim, empoderadíssimas, lideranças. Para mim, elas eram as mulheres mais incríveis, elas nunca falavam de feminismos, mas elas eram a vivência pura da mulher no seu lugar sem medo, sendo quem ela é, protagonizando a sua história. [...] e eu fui entender que tem feminismos, no plural. [...] Mas eu só via uma narrativa, anos atrás, que não me identificava e que hoje eu vejo que aquela narrativa foi super importante e é super importante junto com todas as outras narrativas do que é ser feminista, do que é lutar contra o machismo estrutural, para que a gente não seja maior que eles, mas pra que a gente tenha a liberdade de ser quem a gente é, ponto final. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 10).

As culturas populares são espaços de resistência e trazem no seu cerne a semente da rebeldia e da contestação.

La resistencia no implica dejar de representar el mundo, de conceptualizar las cosas, no reconocer tradiciones de pensamiento, sin embargo implica actuar sobre las circunstancias dadas, observando como las cosas se presentan en una singularidad, resistiéndonos a los modelos de presentación general para actuar heurísticamente con la propia formación, buscando en los intersticios, en las márgenes, la diferencia de lo mismo, aquello que rompe con la repetición y lleva a la creación de otros sujetos (MATOS-DE-SOUZA; GAVIRIA; SOUZA, 2018, p. 100)

A constituição e a organização das culturas populares se darão pela necessidade de sobrevivência em um contexto de subalternidade em relação à cultura hegemônica. Como existem contínuas relações de tensão entre as esferas de poder na sociedade, serão estabelecidas linhas de fugas que permitirão aos menos poderosos criarem suas táticas para conseguirem enfrentar essa luta desigual, como afirma Certeau (1994). Por isso, essa cultura subalterna é feita de dissimulações, desvios, perspicácias, disfarces, sagacidades, astúcias e artimanhas utilizando as “fendas” e “brechas” do sistema para constituírem suas formas simbólicas de enfrentamento (ABIB, 2019).

Ao mesmo tempo, não estão isentas das reproduções da colonização e da colonialidade. Ou seja, as culturas populares também reproduzem estruturas do patriarcado machista dominante de nossa sociedade. Luciana Meireles nos elucida esta questão:

A gente começou a entender que falar de cultura popular não era falar de uma coisa lá do passado, é falar de uma coisa que tá acontecendo

hoje, a gente tá falando de grupos, de pessoas que estão trabalhando, brincando, cantando, dançando nas suas tradições hoje. E ainda que a cultura popular seja um espaço de resistência, porque ela também foi desqualificada dentro da nossa sociedade por ser uma cultura do povo, por ser uma cultura afro-indígena brasileira, feita por homens e mulheres afro-indígenas, *ainda sim ela não está isenta de reproduzir dentro dela os mecanismos de opressão da sociedade*, então foi aí que a gente foi entendendo que essa era uma pauta necessária sim de se falar, de se fazer um evento e a gente chamar as *mulheres* pra gente falar sobre isso, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 56).

Para compreendermos um pouco melhor essa relação de opressão de gênero que acontece também dentro das culturas populares, é necessário buscarmos previamente os contextos históricos, sociais e políticos de nossa sociedade em relação às mulheres. Iremos fazer um breve histórico dos movimentos feministas e buscaremos um olhar a partir de perspectivas não hegemônicas, ou seja, um olhar que buscará enxergar os feminismos no plural, narrativas diversas. Quando uma versão teórica é singularizada, é apenas a continuidade de reprodução da colonização, a reprodução de colonialidade de saberes. Neste trabalho, buscaremos abarcar percepções de teóricas que estudam e vivenciam questões de gênero na busca de desconstruções epistemológicas hegemônicas, ou seja, a estrutura dominante patriarcal, branca, heterossexual, elitista e racista. Trago aqui a fala de Nara Oliveira para contextualizar nossa discussão de feminismos neste trabalho:

O feminismo é queimado, né? Eu falo assim: quem faz muito tem inimigo, né? Eu sou uma mulher feminista, total, mas é chato isso, né, porque o feminismo parece que ele é contrário do machismo. As pessoas tem uma visão muito distorcida... até porque eu falava assim... tipo... mulheres se juntando, pra lutar por elas, no meio machista, com certeza vai ter uma galera pra minar essa iniciativa. Vão dizer: ou é tudo doída ou são radicais. E são muitos feminismos, né. Feminismo é um movimento como qualquer outro movimento, é super plural, você tem feminismo negro, o feminismo lá com raízes europeias, o feminismo que as indígenas praticam dentro da aldeia, se elas não quiserem chamar de feminismo não precisa chamar também. Então essa luta por sermos consideradas pessoas, por termos autonomia sob os nossos corpos, pelas nossas decisões, né... a gente não viver com medo. Eu acho que é sobre isso e muitas outras coisas (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p.40-41).

A palavra “feminismo” irá se tornar corrente somente nos anos 1890, porém as mulheres já expressavam individualmente suas visões feministas muito antes. Aproximadamente, no início do século XVII, mulheres de todas as partes do mundo estavam identificando e refletindo a condição de desigualdade das mulheres e

começando a questionar se aquilo era natural e inevitável (HANNAH McCANN *et al.*, 2019).

Os movimentos feministas, como grupos organizados, surgiram na Europa Ocidental e tem o objetivo de confrontar a particular situação de subordinação das mulheres pelos homens (GUIMARÃES, 2005). Para Louro (1997), o principal objetivo das feministas, na origem dos movimentos, foi de tornar visíveis aquelas (as mulheres) ocultadas historicamente pela segregação social e política, denunciando a ausência das mulheres na política, na ciência, nas letras e nas artes.

Devido às desigualdades, ao preconceito e à discriminação sofridos pelas mulheres, surgiram os Movimentos Feministas, suas reivindicações são a busca da garantia de direitos iguais entre homens e mulheres em todas as esferas da sociedade (AMORIM, 2011). De acordo com Narvaz e Koller (2006), o movimento surgiu no século XVII como forma de protestar contra a histórica opressão e dominação masculina sobre as mulheres.

Para Louro (1997) e Mariano (2005), no exercício do poder são constituídas as diferenças e desigualdades, isso não exclui o fato de as mulheres terem sido subordinadas pelos homens, mas também inclui as lutas e resistências das mulheres para essa situação. Os cenários de vivências dessas situações são confrontados com uma sociedade hegemônica branca, masculina, heterossexual e cristã, grupos dominantes normativos e opressores.

Os Movimentos Feministas vão surgir para buscar garantir direitos iguais entre homens e mulheres em todas as esferas da sociedade (AMORIM, 2011) devido às desigualdades, ao preconceito e à discriminação vividos pelas mulheres.

De um modo geral, quando se aborda a temática do feminismo e sua história ocidental, são apresentadas as “ondas” do feminismo no qual se considera os contextos político e social de cada onda. Faremos um breve histórico das três primeiras ondas, a nível internacional.

A primeira onda, um movimento liberal, foi conhecida como sufragista. Esse movimento feminista foi originado com o capitalismo na Revolução Industrial nos séculos XVII e XVIII na França e Inglaterra. As feministas liberais entendiam que as mulheres sempre estiveram em desvantagem em relação aos homens, não possuíam as mesmas oportunidades, por fatores históricos e econômicos. O debate teórico foi fundamentado sob influência dos ideais da Revolução Francesa - igualdade, liberdade e

fraternidade -, também foi marcado pela crescente demanda por mão de obra oriunda da revolução industrial, inserindo as mulheres no mercado de trabalho da época (TEIXEIRA, LOPES, JÚNIOR, 2019).

No século XX, inicia-se a segunda onda dos movimentos feministas que foi caracterizada pela crescente inserção feminina no mercado de trabalho. Para além das preocupações sociais e políticas, Louro (1997) diz que essa onda foi marcada também por construções teóricas acerca do conceito de gênero e dos estudos das mulheres. Aprofundando o estudo da segunda onda, Lorde *et al.* (p. 24, 2019) disse:

O destino do feminismo na era neoliberal apresenta um paradoxo. Por um lado, o movimento contracultural relativamente pequeno do momento anterior se expandiu exponencialmente, disseminando com sucesso suas ideias pelo mundo. Por outro lado, as ideias feministas se submeteram a uma mudança sutil de validade no novo contexto econômico.

Lorde *et al.* (2019) diz que Nancy Fraser fará uma crítica aguda da passagem do feminismo explosivo e radical dos anos 1960-1970, sua ligação com a nova esquerda e a luta promovida pela redistribuição de direitos, para o feminismo da terceira onda em sua luta pela representação. Fraser (2019) em seu texto *Feminismo, capitalismo e a astúcia da história* dirá que a justiça de gênero encaminhava-se, em sintonia com a economia neoliberal, para o “reconhecimento da diferença”, pauta feminista na virada do século XX para o século XXI.

A terceira onda irá surgir na década de 1990 com o empenho de desconstruir e refletir sobre as lacunas deixadas pelas outras ondas do feminismo. Tem como propósito analisar as diferenças, a diversidade e a produção discursiva da subjetividade. Neste momento é observada uma maior relação entre a academia e a luta das mulheres nas universidades e centros de estudos sobre a mulher, gênero e feminismos (TEIXEIRA, LOPES, JÚNIOR, 2019). O desafio desta onda será pensar de forma concomitante na igualdade e na diferença para a construção das subjetividades masculina e feminina (NARVAZ; KOLLER, 2006) e também romper com os pensamentos e regras universais (CRUZ, 2007).

É necessário destacar a crítica de Butler (2003) de que algumas abordagens teóricas feministas, com o objetivo de consolidar a representatividade das reivindicações e questionamentos, atribuíram e reforçaram um caráter universal à opressão sofrida pelas mulheres, ou seja, classificando as situações de todas as mulheres como homogêneas. Para a autora, o gênero não se dá de maneira coerente nas diversas

situações e contextos históricos existentes na sociedade e é preciso repensar as restrições que as teorias feministas carregam na tentativa de representar as mulheres (TEIXEIRA, LOPES, JÚNIOR, 2019). Audre Lorde (2019) explica o olhar dos que estão afastados do poder como geralmente são identificados:

De modo geral, dentro do movimento das mulheres hoje, as mulheres brancas se concentram em sua opressão como mulheres e ignoram diferenças de raça, preferência sexual, classe e idade. Existe a falsa aparência de uma homogeneidade de experiência sob a capa da palavra *irmandade* que de fato não existe (LORDE, 2019, p. 241).

Junto a Butler (2003), as feministas negras, latino-americanas, de países do Sul geopolítico, de países ex-colônias e as lésbicas reprovaram essa tentativa de construção de um sujeito feminino universal por muitas feministas (MARIANO, 2005). Outras demandas existiam entre as mulheres, para além das pautas direcionadas pelas feministas brancas.

O movimento feminista que se tornou hegemônico e popularizado, parte da compreensão de que tanto “mulher” (assim no singular) quanto “gênero” sejam categorias universais, se distinguindo tão somente pelo nível de subordinação que a desigualdade impõe a cada uma de nós, mas sem reconhecer outras estruturas de dominação-exploração das quais mulheres brancas também participam. Essa leitura feminista traz para um primeiro plano a desigualdade de gênero, secundarizando as demais formas de opressão e construindo pautas em que mulheres não brancas não se reconhecem. Como diz a filósofa Sueli Carneiro: “Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar!” Tal leitura desconsidera as experiências de mulheres marcadas por opressões diversas, para as quais não faz sentido segmentar gênero, raça, classe e sexualidade, não sendo possível eleger o primeiro como mais urgente que os demais (PORTELA, 2020, p. 4-5).

Auad (2003) defende que existem vários grupos de feminismos no mundo e no Brasil, é um movimento heterogêneo com buscas diversas de ideias, valores e abordagens diferentes. Desta forma, alguns autores afirmam que o feminismo deve ser tratado no plural, ou seja, feminismos (DINIZ, 2012). Existe uma pluralidade dos movimentos feministas, representando a diversidade e especificidades das mulheres em diferentes contextos.

Butler (2003) critica algumas abordagens teóricas feministas que têm como objetivo consolidar a representatividade das reivindicações e questionamentos, no qual atribuíram caráter universal de demandas e opressões vivenciadas pelas mulheres, homogeneizando todas elas. Para a autora, o gênero é construído nas diversas situações

e contextos históricos existentes, devendo ser repensadas as restrições que as teorias feministas defendem na tentativa de representar as mulheres. Junto com Butler (2003), as feministas negras, latino-americanas, de países do sul geopolítico, de países ex-colônias e as lésbicas reprovaram essa tentativa de construção de um feminismo universal (MARIANO, 2005).

O movimento feminista interseccional surgiu com o objetivo de romper e questionar as formas de opressão interna dos movimentos, ou seja, acabar com a invisibilidade da categoria raça nos movimentos feministas, quebrando com as limitações do feminismo branco e sua característica de singularidade da luta feminista e da categoria gênero no movimento negro, criticando o sexismo existente (RODRIGUES, 2013). Lorde *et al.* elucida o início do uso do termo interseccionalidade:

Outro conceito que rege os estudos feministas “da diferença” é a aclamada noção de interseccionalidade. Curiosamente, a primeira vez que o termo foi usado, com o sentido que o feminismo empregou, se deu na área jurídica. Kimberlé Crenshaw, advogada, professora da universidade da Califórnia de Los Angeles (UCLA) e fundadora do Centro de Estudos em Interseccionalidade e Políticas Sociais da Universidade de Columbia introduz, no direito, a teoria interseccional, ou seja, o estudo de como a sobreposição ou a intersecção de identidades sociais, particularmente das identidades minoritárias, são diretamente relacionadas aos sistemas e estruturas da dominação e da discriminação (LORDE *et al.*, 2019, p. 15).

O termo *interseccionalidade* foi cunhado pela professora norte-americana Kimberlé Crenshaw (1989) em seu artigo *Desmarginalizando a intersecção entre raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina da antidiscriminação, da teoria feminista e da política antirracista*. Por meio de exemplos jurídicos, Crenshaw irá refletir, criticar e informar o sofrimento vivenciado duplamente por mulheres negras, ou seja, eram oprimidas por homens brancos e negros (opressão de gênero) e oprimidas por mulheres brancas (opressão de raça). A autora também trará a discussão da ineficácia de as leis antidiscriminatórias tratarem as categorias *gênero* e *raça* como categorias excludentes e não como categorias que deveriam se inter-relacionarem.

Defendo que as mulheres Negras são, por vezes, excluídas da teoria feminista e do discurso político antirracista, porque ambos são baseados em conjuntos discretos de experiências que, muitas vezes, não refletem com precisão a interação entre raça e gênero. Estes problemas de exclusão não podem ser resolvidos simplesmente pela inclusão de mulheres Negras dentro de uma estrutura analítica já estabelecida. Como a experiência interseccional é maior do que a soma entre racismo e sexismo, qualquer análise que não leve em conta a interseccionalidade será insuficiente para abordar o modo particular

pelo qual as mulheres Negras são subordinadas (CRENSHAW, 1989, p. 71).

Helena Hirata (2014) anota que a problemática da interseccionalidade foi desenvolvida por Kimberle Crenshaw e outras pesquisadoras inglesas, norte-americanas, canadenses e alemãs, na década de 1990, como uma espécie de herança do movimento *Black Feminism*. Com a categoria da interseccionalidade, Crenshaw (1994, p. 54) focaliza, sobretudo, as intersecções da raça e do gênero, abordando parcial ou periféricamente classe ou sexualidade, que “podem contribuir para estruturar suas experiências (as das mulheres de cor)”. Já Sirma Bilge sintetiza interseccionalidade da seguinte forma:

A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (BILGE, 2009, p. 70).

O interesse teórico e epistemológico de articular sexo e raça são encontrados em pesquisas que vão além do estudo das diferenças entre homens e mulheres, irão examinar também as diferenças entre homens brancos e negros e mulheres brancas e negras. Nesta situação, podemos encontrar trabalhos realizados no Brasil, mobilizando raça e gênero para explicar desigualdades salariais ou diferenças quanto ao desemprego (GUIMARÃES, 2002; GUIMARÃES E BRITO, 2008).

No Brasil, as mulheres brancas e negras possuem trajetórias duradouras nas ocupações de menor prestígio social e com más condições de trabalho, como o emprego doméstico, atividade em que as mulheres negras são mais numerosas. Ambas estão também sobrerrepresentadas no item desemprego. Homens brancos e negros estão sobrerrepresentados nas trajetórias de emprego formal e de trabalho autônomo, embora os homens negros em menor proporção. Eles têm trajetórias marcadas pela instabilidade de forma mais marcante que os homens brancos, indicando maior vulnerabilidade (GUIMARÃES, 2002; GUIMARÃES E BRITO, 2008).

Ainda que a teorização e desenvolvimento de conceitos sobre interseccionalidade tenham ocorrido em um passado relativamente recente, “desde o

início das teorias feministas, a questão das demandas específicas das mulheres negras se deu pelo questionamento da universalidade da noção de mulher ainda que sem força que ganhou na atualidade” (LORDE *et al.*, p. 13, 2019). Desde o século XIX, a percepção dos efeitos nefastos das desigualdades que recaiam sobre mulheres negras e pobres já era evidente.

Em 1851, durante uma convenção de mulheres realizada em Akron, Ohio, Estados Unidos, em resposta a provocações feitas por homens, no sentido de que a fraqueza feminina era incompatível com o sufrágio, pois mulheres, segundo um dos homens provocadores do evento, “não poderia sequer pular uma poça ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem” (DAVIS, 2018, p. 1), Sojourner Truth, ex-escrava e única mulher negra presente no evento, disse:

Arei terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem - quando eu conseguia comida - e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e via a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (DAVIS, 2018, p. 1).

O discurso “Não sou eu uma mulher?”, de Sojourner Truth, num tom marcante e visceral, já apresentava o retrato da desigualdade social que atinge, particularmente, pessoas que estão na encruzilhada entre raça, gênero e classe, ou seja, mulheres negras e pobres. Seu teor, inegavelmente, constitui um marco importante dos estudos sobre interseccionalidade, iluminando o caminho dos movimentos feministas negros e buscando uma abordagem mais adequada, mais eficaz, das políticas de equidade de gênero, raça e classe. A indagação, que hoje é histórica, já revelava a insatisfação das mulheres negras no ambiente branco e universal do feminismo europeu e norte americano. Sojourner Truth indagou eloquentemente o feminismo branco, tornando-se um ícone dos estudos raciais.

Com a expansão dos movimentos feministas, na segunda metade do século XX, na busca da ampliação e reconhecimento dos direitos das mulheres, a pauta política não alcançava a mulheres negras. O movimento liderado pelas feministas brancas tinha o direcionamento do feminismo europeu e realizavam práticas racistas. As mulheres negras encontravam dificuldades de inclusão de suas demandas políticas. Era negado o reconhecimento das diferenças intra-gênero e a categoria mulher era tratada como homogênea e universal (SANTOS, 2021).

Nesse contexto, começam a surgir algumas organizações negras femininas com o objetivo de ouvir e articular politicamente as mulheres negras. As organizações de mulheres negras surgem em todo o mundo, e são responsáveis por criar aquilo que é chamado de *feminismo negro* (SANTOS, 2021). O feminismo negro trará para a discussão a articulação das categorias raça, gênero e classe que atuam como operadores ideológicos na configuração da realidade da mulher negra. Varejão *et al.* complementa:

O feminismo negro foi o movimento que concretamente introduziu os constructos raça e classe no debate feminista ou o que Patricia Hill Collins chamou de *matriz de dominação*. No feminismo brasileiro, Luiza Bairros, Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro já vinham insistindo nessa matriz alegando que o feminismo negro é fruto da experiência de ser negro – vivida através do gênero – e de ser mulher – vivida através da raça –, dimensões que se imbricam e que rejeitam qualquer priorização (2020, p. 19).

Ribeiro (2021) diz que quando “a gente fala das mulheres negras, é muito importante que a gente entenda que historicamente as mulheres negras estão travando uma luta antirracista, anticapitalista e antissexista” e a autora faz referência a duas grandes e brilhantes pensadoras e teóricas do feminismo negro brasileiro – Sueli Carneiro e Lélia Gonzalez - que dizem que quando falamos nas mulheres negras, estamos pensando em um novo projeto de sociedade, um modelo alternativo de sociedade, e não somente nas opressões que lhe dizem respeito.

Lélia Gonzalez (2019) nos diz que o lugar em que nos situamos irá gerar nossa interpretação sobre o “duplo fenômeno do racismo e do sexismo”. Lélia explica que o racismo se constituiu como a sintomática caracterizando a neurose cultural brasileira. Existe articulação direta com o sexismo produzindo efeitos violentos, especialmente, sobre a mulher negra.

Lélia Gonzalez (2019, p. 240) combate o mito da democracia racial e explica que “esse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria”. A autora ironiza a frieza e crueldade existente por trás do mito da democracia.

Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto, têm mais é que ser favelado (GONZALEZ, 2019, p. 240).

Aqui neste trabalho podemos elucidar esta questão de forma descolonizada com a potente fala e ação de Nara Oliveira:

eu sinto que a minha figura é muito importante, por tá na tecnologia, por tá na cultura popular, por ser empreendedora, então, quando eu tinha o *coworking* muita gente chegava: ‘Que é o dono daqui?’ e aí eu brincava: ‘*Esse cara sou*⁵⁷’. Porque direto a galera chegava, chegava pra fazer entrevista também, né, ‘eu sou do empreendedorismo e tal’, cadê o dono? Eu preciso falar com o dono. Eu dizia: sou eu mesma! Eu sei que eu não tenho cara de dono de nada né. Por que? *Por que eu não tenho cara de ser dono de nada?* É sobre abrir a porta de casa e a galera perguntar: Cadê a dona da casa? Por que eu não tenho cara de ser a dona da casa? Então a nossa presença é muito importante para ir quebrando todas essas coisas, acho que *enquanto mulher negra, enquanto negritude, a gente tem que cada vez mais ser presente em todos os espaços e protagonizar o que a gente quiser e a gente protagonizar o que é nosso.* (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 39).

Quando Nara pergunta porque não teria a cara de ser dona de nada, ou ser a empresária dona do *coworking* ou mesmo dona de sua própria casa, é porque o Brasil continua sendo racista e machista e não pode ver esta realidade como possível.

Beatriz Nascimento (2019) explica que para entendermos a situação da mulher negra no mercado de trabalho, é preciso voltarmos ao tempo, olharmos para fatos históricos da sociedade brasileira de sua estrutura e funcionamento.

Da maneira como estava estruturada essa sociedade na época colonial, ela se estabeleceu de maneira extremamente hierarquizada, podendo-se conceituar como uma sociedade de castas, na qual os diversos grupos desempenham papéis rigidamente diferenciados (NASCIMENTO, 2019, p 259).

Beatriz Nascimento nos explica que nossa sociedade brasileira, na dinâmica do sistema econômico, estabeleceu espaços na hierarquia de classes. Fala que o critério racial é um desses mecanismos de seleção no qual as pessoas negras são direcionadas aos lugares mais baixos dessa hierarquia. E adicionado ao critério raça, as mulheres negras irão sofrer duplamente:

A mulher negra, elemento que expressa mais radicalmente a cristalização dessa estrutura de dominação, vem ocupando os mesmos espaços e papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão (NASCIMENTO, 2019, p. 261).

⁵⁷ Essa frase ‘esse cara sou eu’ é referente à música cantada por Roberto Carlos, na qual fez muito sucesso aqui no Brasil. A música faz referência a um imaginário machista de um homem provedor bem sucedido e um “herói esperado por toda mulher”. Letra da música disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/roberto-carlos/esse-cara-sou-eu.html> >

O racismo e o sexismo continuam sendo mecanismos de opressões em nossa sociedade. Junto deles temos vários outros mecanismos discriminatórios em nossa sociedade colonizada.

O estudo sobre opressões de gênero é também o estudo de opressão de raça e classe, além de ser também um estudo de colonialidade, estão todos inter-relacionados. Falar de machismo em nossa sociedade patriarcal, é entender que o machismo estrutural⁵⁸ está presente em qualquer esfera da vida, e é por isso mesmo que ele também existe nas culturas populares. É buscar compreender o(s) motivo(s) da(s) diferença(s) entre os mestres e as mestras de culturas populares quando de aborda o reconhecimento e a ocupação em espaços de protagonismos.

7.1 “Onde estão as Marias”? Resistências e protagonismos das mulheres nas culturas populares

As mulheres, historicamente, foram e ainda são um desses grupos marginalizados que também vivenciam opressões em grupos que buscam combater essas intolerâncias discriminatórias, como nas culturas populares. Luciana Meireles (2021, p. 12) nos conta que ela e outras artistas participaram de um seminário na Casa do Cantador⁵⁹ e neste evento foi trazido um mapeamento de participação dos homens nas culturas populares, de aproximadamente 60 a 70%, percentual muito grande de agentes culturais cadastrados das culturas populares que eram homens.

Aí eu lembro que neste encontro estava eu, a Tamatatúia Freire (Tamá), que é a filha do Mestre Teodoro Freire⁶⁰, que é o Bumba Meu Boi - Sobradinho, e a Martinha do Coco⁶¹. E a gente teve essa

⁵⁸ O machismo estrutural é a construção, a organização, a disposição e a ordem dos elementos que compõem o corpo social, dando sustentação à dominação patriarcal. Essa estrutura enaltece os valores constituídos como ‘masculinos’ em direto e (des)proporcional detrimento da condição autônoma dos valores constituídos como ‘femininos’ em todas as suas manifestações. Disponível em: <<https://editorialpaco.com.br/sobre-o-exercicio-de-desnaturalizarmos-o-machismo-estrutural-na-sociedade-e-em-nos/>>. Acesso em: 16 de março de 2022.

⁵⁹ A Casa do Cantador é considerada o Palácio da Poesia e da Literatura de Cordel no Distrito Federal. Foi inaugurada em nove de novembro e está localizada em Ceilândia. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/casa-do-cantador-2/>>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.

⁶⁰ Seu Teodoro Freire, Mestre Teodoro, foi quem trouxe o bumba-meu-boi para o DF. Um dos primeiros brincantes de Brasília, morreu em 2012 aos 91 anos, mas seu legado continua. Disponível em: <<https://culturacandanga.com.br/portal/seu-teodoro/>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

⁶¹ Mestra Martinha do Coco é artista e moradora do Paranoá há 30 anos. Nasceu em Olinda - PE, de onde migrou com sua família para a antiga Vila do Paranoá aos 17 anos de idade. Trabalhou

conversa, tava eu, Fabíola, Martinha e Tamá. Acho que foi um desses momentos que a gente deu um estalo da pauta de gênero, sabe. Inclusive eu agradeço muito a Tamatátua Freire, ela é minha mestre, tive a oportunidade em passar o último ano em aprendizagem com ela, a gente fez um círculo de oficinas para mulheres de Bumba meu boi, então ela criou o *Bumba Maria Meu Boi*⁶², porque ela como filha do Mestre Teodoro, ela trazia muito essa questão sabe, ah, todo mundo fala do Mestre Teodoro, mas ninguém fala das Marias do boi. Dentro do Boi do seu Teodoro tem várias Marias, inclusive a mãe dela se chama Maria, então ninguém falava da Dona Maria Sena, era o Boi do seu Teodoro, ninguém falava o boi do seu Teodoro e da Dona Maria. A Tamá foi uma figura muito importante nessa conversa, porque ela trouxe isso. Quando a Tamá trouxe isso, aí foi o estalo, aonde estão as Marias? *Onde estão as Marias, não só do Boi, onde estão as Marias na capoeira, onde estão as Marias no mamulengo, onde estão as Marias na palhaçaria, onde estão as Marias dentro do reisado, onde estão as Marias, né?* (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 56).

Luciana Meireles (2021) nos diz que quando elas começaram não existia uma intenção inicial de começar um coletivo de mulheres. Elas eram três amigas que trabalhavam juntas. No decorrer da caminhada, elas foram entendendo os processos envolvidos:

a gente ia fazer o nosso trabalho e a gente era tirada de tempo, sabe, desqualificada. ‘Ah, as meninas que faz um negócio aí... tal bonitinho, ah os palhacinhos, que legal!’ E a gente começou a perceber que existia uma desqualificação do nosso trabalho. A gente começou a pensar, será que é porque a gente não faz o negócio bem feito? Não, a gente é aprendiz, tá certo... a gente tem que ter humildade, porque nós somos aprendiz. *Só que a gente começou a perceber que não era só uma questão de a gente ser aprendiz, tinha uma estrutura montada, uma estrutura machista, sabe?* (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 54).

Luciana Meireles (2021) nos explica que junto da percepção de suas identificações e dos comportamentos machistas em relação ao trabalho desenvolvido

desde então como empregada doméstica para ajudar no sustento da casa. Em uma dessas experiências de trabalho, teve contato com uma musicista que percebeu o seu talento artístico e lhe ajudou a retomar seu amor pela música. Desenvolve trabalho autoral com as influências culturais da terra onde nasceu e cresceu – coco, maracatu e ciranda. Disponível em: <culturacandangadf>. Acesso em: 03/02/2022.

⁶² O nome *Bumba Maria Meu Boi* surgiu inspirado no trabalho da especialização de Tamatátua (Tamá) na Universidade de Brasília (UnB) intitulado *Entre linhas, matracas e ladainhas – As Marias do Boi de Teodoro, onde eu dei visibilidade àquelas mulheres da cultura popular em Sobradinho*. Disponível em: <http://jornalismo.iesb.br/2020/03/27/mulheres-se-unem-para-desenvolver-projetos-de-cultura-e-insercao-social/>

por elas, naquele momento histórico, aqui no Brasil, existia um processo de reposicionamento e empoderamento das mulheres na sociedade em geral.

De uns 10 anos pra cá, quando a gente começou, tá fazendo 10 anos que a gente começou porque foi em 2011, a gente veio junto com um movimento inteiro que tava chegando de mulheres se posicionando dentro da sociedade, se reposicionando. Então, não coincidentemente logo depois desse movimento, Dilma se elege presidente do Brasil, sabe. Foi um movimento que veio estrutural no Brasil, esse levante da voz de mulheres se colocando em lugares de poder. Então, isso começou a rolar em todas as manifestações culturais, movimento das mulheres palhaças, movimento das mulheres na capoeira [...]. Porque a gente começou a ter acesso ao conhecimento. Isso é um fruto da democratização do acesso ao conhecimento. E essa possibilidade, mulheres entrando dentro das universidades, mulheres legitimando seus TCCs, seus mestrados, seus doutorados. O movimento feminista ocupando não só um lugar de militância, mas um lugar de construção do conhecimento. Então hoje eu entendo que nós enquanto Casa Moringa, nós somos fruto de uma coisa muito maior, de um movimento muito maior, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 55).

Flávia Birolli (2022) nos fala que são vários os diagnósticos e análises sobre o feminismo e as relações de gênero no Brasil. Nas últimas décadas tem sido relacionada a presença das mulheres no aparelho de Estado, como a criação de espaços institucionais - a Secretaria de Estado dos Direitos da Mulher (Sedim), a Secretaria Especial de Política para as Mulheres (SPM).

A atuação da Geledés, ONG formada por mulheres negras, é, por sua vez, voltada para o racismo e o “empoderamento” das mulheres das camadas populares. Outro exemplo da dinâmica assumida pelo movimento nas últimas décadas é o “feminismo acadêmico”, com a ampliação e consolidação de núcleos de pesquisa, publicações especializadas, como a *Revista Estudos Feministas (REF)*, sediada na Universidade Federal de Santa Catarina, e os *Cadernos Pagu*, do núcleo *Pagu* da Universidade Estadual de Campinas, e eventos como os encontros da *Rede Brasileira de Estudos e Pesquisas Feministas (RedeFem)*, da *Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações de Gênero (Redor)* e o Seminário Internacional *Fazendo Gênero*, realizado na UFSC há cada dois anos, desde 1994. (BIROLLI, 2022, p. 9).

Historicamente o cenário das mulheres ocupando cargos políticos no Brasil é bastante reduzido

Segundo dados da *Inter-Parliamentary Union*, em julho de 2009 o Brasil ocupava o 104º lugar no ranking da representação feminina nos parlamentos. O número de mulheres eleitas para a Câmara dos Deputados nas últimas eleições foi 32 (6,2%) em 1994, 29 (5,7%) em 1998, 42 (8,2%) em 2002 e 46 (9%) em 2006. (BIROLLI, 2022, p. 11).

Duas vezes em 2010 e em 2014, Dilma Rousseff foi eleita presidente da República. Foi a primeira mulher a governar o Brasil. Porém, foram vários os obstáculos enfrentados de opressão de gênero, culminando inclusive no impeachment contra Dilma Rousseff. A filósofa Marcia Tiburi faz uma crítica sobre o golpe sofrido pela presidente.

Aqui, sou obrigada a dizer que Dilma Rousseff viveu um estupro político. Ora, todo estupro é político porque o crime contra uma mulher sempre é político já que desde Simone de Beauvoir podemos dizer que a sexualidade é política. Uma mulher está para um homem na sociedade da cultura do estupro como é a nossa, como Dilma está para os políticos que mancomunados a tiraram de seu cargo. Como um estuprador que considera o corpo de uma mulher um objeto para seu uso perverso, os golpistas olham para o corpo de quem ocupa o cargo, mas só quando esse corpo a presidir um cargo, é mulher. (TIBURI, revista Cult, 20/07/2016).

Para Tiburi, o que aconteceu com Dilma Rousseff nos faz saber “que o poder violento do patriarcado não se volta apenas contra as mulheres, mas contra a democracia como um todo, sobretudo na sua versão cada vez mais radical intimamente relacionada com as propostas do feminismo como luta por direitos ao longo do tempo” (TIBURI, revista Cult, 20/07/2016). Um país que impede que as mulheres cheguem ao poder e não concebe a permanência em espaços de protagonismo.

Um trabalho desenvolvido pelas artistas da Casa Moringa de empoderamento feminino e denúncias de opressões de gênero foi a criação do Espetáculo Mulheres Brincantes. Em 2014, as artistas Luciana Meireles, Thabata Lorena e Fabíola Resende, sob a direção teatral de José Regino e direção musical de Daniel Carvalho, criam o espetáculo que reúne quatro histórias inspiradas em personagens e mestras das culturas populares. Mesmo no contexto patriarcal existente, o espetáculo nos trás o poder da mulher se reinventando através da arte, entre ritos e brincadeiras.

No palco, vida e morte, passado e presente, a tradição e o contemporâneo. Essas mulheres são meninas, mães, avós, trabalhadoras, guerreiras que superam a dor e celebram o prazer pelo fazer da arte. As cenas trazem bastidores das tradições, com intuito de revelar o protagonismo, a fragilidade, a força e a resistência dessas mulheres. Inquietações femininas que são, no seu sentido mais profundo, inquietações humanas universais (GUNGA, 2014).



Figura 22: Divulgação Espetáculo Mulheres Brincantes. Foto: Estúdio Gunga⁶³

O espetáculo⁶⁴ buscava referenciar o papel da mulher, mãe, negra e de classe trabalhadora dentro das manifestações tradicionais, trabalhando a reconstrução de arquétipos criados sobre o feminino e abrindo discussões sobre algumas feridas sociais ligadas a questões de gênero dentro e fora da tradição (CATRACA LIVRE, 2014).

Fabíola Resende nos fala um pouco dos questionamentos vivenciados por elas na criação da montagem do espetáculo Mulheres Brincantes:

Quando a gente começou o processo de criação das Mulheres Brincantes, eu lembro muito dessa força de pensar o Boi do seu Teodoro, porque sempre vai ter uma mulher atrás. O nome é do homem, mas sempre vai ter uma mulher atrás sustentando o homem, sempre, em todas as ocasiões. E aí eu lembro muito da gente questionando... mas, seu Teodoro, mas quem é que cozinha, quem é que borda esse boi? Quem é que faz os mutirões de limpeza? Aí a gente vai atrás né, e conhece a dona Maria, a gente conhece a Thamá, né. Isso foi em 2014. Em 2013, a gente começa o movimento de escrever os Mulheres Brincantes, em 2014 a gente estreia. Então 2013 e 2014, a gente vem pra falar disso, pera aí... agora a gente vai falar só das mulheres! A gente vai falar das mulheres que estão atrás desse brinquedo popular, que elas sustentam também os brinquedos, né. Então, tem total necessidade e ainda tem muita coisa pra viver e vencer. [...] Por que não poderia ser Boi do seu Teodoro e da dona

⁶³ Disponível em: <<https://www.estudio.gunga.com.br/project/mulheres-brincantes/>>. Acesso em: 20 de fevereiro

⁶⁴ O Espetáculo Mulheres Brincantes foi apresentado durante alguns anos em várias cidades do Distrito Federal, atualmente não tem sido mais encenado.

Maria? Enfim, não é só isso, né. É tá se colocando mesmo, se colocar e dizer que mesmo que tenha e leve o nome de uma pessoa, de um homem, e que seja verdade... beleza, essa pessoa lutou pra que isso acontecesse, seu Teodoro foi uma pessoa pra frente mesmo, ele abriu portas pra cultura popular aqui em Brasília, não tenho dúvida disso. Mas reconhecer esse trabalho das mulheres que ficam nos bastidores é essencial. Não dá pra não ser não visto mais. E eu sempre peço para as mulheres que estão brincando mamulengo hoje, eu vejo grupos que tem o homem e a mulher brincando, os dois brincam dentro da tolda, né... mas que a mulher não deixe de ser a protagonista, de se colocar, sabe? E que a gente não reproduza mais, no mamulengo, por exemplo, a mulher frágil e omissa. A gente precisa produzir outra coisa. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 78).

Essa fala nos trás a reflexão do local de bastidores vivenciados pelas mulheres nas culturas populares. As artistas nos falam que o espaço ocupado pelas mulheres nas culturas populares em diversas de suas manifestações, muitas vezes, ainda é nos bastidores e/ou na sustentação dos brinquedos, e não no centro da roda ou nos espaços de protagonismos. Nara (2012) nos elucida esta questão:

Acho que a mulher precisa criar espaço em todos os espaços, na cultura popular não é diferente, né. Então a gente como mulher, eu enquanto mulher negra, tem todo um impasse aí pra gente conquistar. Acho que não é nem conquistar; agregar, também protagonizar, né. [...] quando está tem que batalhar muito, para uma coisa que a gente podia simplesmente viver, sem ter que lutar, de ser esta super guerreira pra abrir uma mata fechada pra poder simplesmente fazer o que é direito de muitos. Então, quando a gente fala de gênero dentro da cultura popular, é muito nesse lugar do protagonismo (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 35).

Como abordado anteriormente na sessão das mulheres brincantes, a mulher esta presente na cultura popular; porém, na maioria das vezes ocupa os lugares dos bastidores, da produção, da sustentação para que seja possível a realização das brincadeiras, muitas vezes costurando, cozinhando, limpando; atividades ainda realizadas predominantemente por mulheres.

A mestra Tetê Alcandida nos fala como eram os desafios vivenciados pelas poucas mulheres que buscavam ser brincantes e dividir os espaços de brincantes com os homens artistas aqui no DF:

Já no Governo Popular, quando a gente resolveu, tinha um evento popular aqui em Brasília que se chamava 'Temporadas populares', era financiado pela Secretaria de Cultura. E a gente resolveu montar um espetáculo que se chamava *Romance do pavão misterioso*, é uma história de cordel. Eu já tava inserida dentro do teatro, dentro dos sapatos artísticos, dentro dos grupos, já fazia bonecos, já fazia brinquedos; já ajudava os mamulengueiros a restaurar o trabalho, já fazia cenografia [...] Eu fazia sombra, então assim, eu tenho a Isabela

Brochado, mulher, mestra, doutora, fez doutorado neste segmento, né... é uma referência muito forte para mim, que até então não tinham mulheres; eram poucas mulheres, atrizes, poucas mulheres brincantes, e neste universo das bonecas eram pouquíssimas. Tinha a Veste que era anterior a gente, a Bela e as esposas dos mestres, mas essas não eram nem citadas, né. O machismo dele não permitia... agora, hoje, já tem mestres que agora já reconhece isso, 'ah era o machismo da gente que não deixava vocês despontarem' (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 18).

Muitas vezes as mulheres ocupavam espaços como produtoras e nos bastidores e não como brincantes, ou seja, o centro da roda era ocupado por homens. Isso era perceptível nas várias manifestações das culturas populares, no circo, no mamulengo, na capoeira, e Luciana nos trás essa reflexão:

a gente começou a questionar e perceber que *onde estavam as mulheres na cultura popular do Distrito Federal?* Porque a maioria das mulheres que a gente conheceu como brincante, em algum momento pra elas seguirem fazendo, trabalhando com cultura, elas tiveram que ir para os bastidores, elas tiveram que virar produtoras culturais, que davam suporte à sustentação e a manutenção para que homens recebessem o título de mestres e de brincantes. Então, a gente como essa nova geração, a gente começou a perceber essa incoerência. Por que as mulheres não estão? Por que só existem mestres reconhecidos? Por que só se fala do mestre fulano, mestre ciclano? E aí a gente também viveu uma formação forte dentro da capoeira, e a capoeira também é esse espaço que tem uma herança de machismo patriarcal muito grande. O mamulengo tem. A própria palhaçaria também já tinha. Então, foi muito referência pra gente também a Manoela Castelo Branco, que tinha essa frente das mulheres palhaças. Ela convidou a gente para algumas formações, eu fiz algumas oficinas do Encontro de Mulheres Palhaças, também foi uma inspiração, também foi uma referência pra gente começar a se ver nesse lugar. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p.54).

Outros espaços foram sendo conquistados no decorrer da caminhada, com resistência e resiliência.

A gente cavou esse espaço sabe, na unha, ou melhor, no dente. Dando dentada também, chute na canela. Foi muito difícil... algumas nem ficaram neste universo dos bonecos, foram seguir outros caminhos. Muitas viraram produtoras, porque era o lugar mais aceito pelos os homens, porque na produção ela ficava atrás nos bastidores, ela fazia toda a logística... é tipo a doméstica que limpa a casa, faz a comida, organiza tudo... bem essa coisa de dona de casa... faz toda a logística para o homem chegar e ele virar a sala. Eu não sei quais são os sentimentos das produtoras, eu tô dizendo que muitas nem viraram brincantes, acabaram ficando na linha de produção. Eu faço essa leitura por minha conta, nem quero dizer que a fulana foi ser produtora porque não teve espaço para brincar, não. Talvez ela não quisesse mesmo. Mas eu acho também que teve algumas que quis, mas não teve espaço. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p.19).

Camila Oliveira (2021) nos trouxe forte relato de experiências vivenciadas em uma viagem a Pernambuco com o grupo Maracatu Coração Nazareno⁶⁵:

Tinha uma demarcação muito grande em relação à mulher brincante pra mim, pra eu me agarrar em alguma coisa, na época, acho que sempre, talvez um dia não, mas até ali sim. E ali brinquei com o Maracatu do Coração Nazareno, que é um maracatu só de mulheres de Nazaré da Mata, que é a capital do Maracatu Rural. Ali a cidade é um terreiro, de Jurema, de tudo, é a guerra na brincadeira. E é um lugar muito violento em relação às mulheres, muito mesmo... cada história... elas são muito subestimadas, de dizer que aquele não é um maracatu de verdade. Porque primeiramente aquilo lá é uma ONG, que cuida de vários processos das mulheres, por exemplo, casar elas, pra que quando os maridos morram, se morrerem, elas terem o direito de se aposentar, porque elas ficam a vida inteira cuidando de casa, né, esse tipo de coisa. Até que elas, não, a gente vai brincar também... fundou o maracatu ali dentro, o Coração Nazareno, isso no interior de Pernambuco, na Zona da Mata Norte. E ali os caras, por exemplo, é um outro processo... é um outro tipo de tradição no qual as mulheres são proibidas, proibidas mesmo... hoje em dia, tem algumas que aguentam o tranco. E graças ao Maracatu Nazareno. Porque entra num lugar do tipo, 'tá vendo como a gente deixa'. E aí as histórias das mulheres são bem fortes, muito fortes. A Catita, é tipo para as mulheres... processos de tortura psicológica, de cortar os cabelos delas, de ser esfaqueada, de mulher que leva ferro na cara, e daí pra mais. Então, foi muito forte brincar com elas. Ver uma mestra cabocla na minha frente puxando o cordão, tive a oportunidade de ser a reamá, que é uma figura do maracatu rural. Foi uma grande honra. Voltei pra cá com sangue no olho (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 92).

Segundo Eliane Rodrigues, coordenadora da ONG, Amunam, a ideia de criar um grupo em que a figura feminina pudesse ocupar todos os personagens surgiu como uma reação ao pouco espaço que as mulheres tinham na brincadeira. Eliane Rodrigues, disse:

O surgimento do Coração Nazareno implica que elas podem vestir qualquer indumentária do folguedo, mas também representa uma quebra de paradigmas nessa expressão cultural, uma vez que a mulher passa a ganhar voz e visibilidade diante de um ambiente majoritariamente masculino (MENDES, 2019).

O grupo diz que outros maracatus questionam da capacidade delas de condução da brincadeira pelo fato de serem mulheres, mas quando as veem saindo na rua se

⁶⁵ Um grupo de mulheres resolve criar um maracatu totalmente feminino. Até um tempo atrás, essa narrativa poderia parecer improvável, já que a brincadeira era considerada tipicamente masculina, mas graças à Amunam (Associação das Mulheres de Nazaré da Mata), esse fato virou realidade. Desde então, entre conquistas e dificuldades, o Coração Nazareno, vem se consolidando pela sua trajetória de luta por igualdade de gênero, mas também pela beleza e carisma que emana nas apresentações. Disponível em: <<https://revista.algomas.com/cultura/maracatu-coracao-nazareno-onde-as-donas-da-lanca-sao-as-mulheres>>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2022.

apresentando lindamente se dão conta que elas são capazes e as respeitam. Ao mesmo tempo, continuam no processo de resistência contínua de reconhecimento e valorização por parte de alguns homens.

Camila Oliveira (2021) nos conta um pouco mais de sua vivência com este grupo de mulheres, Coração Nazareno, e diz que a brincadeira é um empoderador de muitas coisas. Disse os homens duvidam da capacidade delas e inclusive falam que o que elas fazem não é o maracatu. No maracatu há um momento em que eles competem e que um deles questionou a elas dizendo que se elas querem direitos iguais então porque no maracatu delas não há competição? E elas respondem, “Porque o que eu faço é muito diferente do que você faz. Nisso, não tem como a gente competir. Nisso, a gente já ganhou. Eu não preciso competir com você”. Camila diz que o que elas fazem

é outra coisa, é outro objetivo, é outro tudo. [...] Inclusive, os caboclos tem umas lanças gigantes e tem uma ponta, numa apresentação de maracatu que vai atravessar você, sai da frente que a lança cega, não tem essa. *A lança delas é sem ponta. Isso já é tão gigantesco. É imenso.* (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 99).

Não competir e não usar a lança com as pontas são percepções e ações descolonizadas, ou seja, essas mulheres não reproduzem o que se foi “ensinado” pela colonização, não reproduz o machismo porque não estão fazendo o contrário do que os homens fazem, na verdade elas possuem uma capacidade de invenção genuína na composição desse maracatu rural. Não há competição e as lanças não possuem pontas! Isso é a capacidade de criação, de descolonizar, de olhar com olhos que com certeza não são os olhos do colonizador.

As artistas da Casa Moringa nos trazem mais situações vivenciadas de machismo em manifestações de culturas populares:

Na capoeira a gente tem algumas clássicas, tipo tá lá na bateria os caras tocando berimbau aí eles vão soltar o berimbau para passar para outra pessoa e aí eles pulam vc [mulher] com o olhar e chamam outro cara para tocar o berimbau, isso é bem comum na capoeira. Só tô ilustrando na capoeira, porque é o universo que eu vivo, mas isso aí tem em vários outros lugares. *Sempre nos lugares de protagonismo, o olhar dos homens pula a gente, da maior parte.* (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 9).

Teve uma época que eu fazia bonecos gigantes, eu me lembro de uma vez que eu fazia bonecos para políticos e uma dessas pessoas veio até o meu ateliê para ver se contratava um boneco, né. E quando ele chegou, eu falei ‘ah, vamos montar um boneco aqui pra vc vê como fica e tal’, acho que chegou primeiro o assessor que eu não lembro direito quem era e qndo ele entrou já tinha um boneco montado, aí a

pessoa disse assim “ é vc? Tetê, bonequeira, Tetê Alcândida?” aí eu disse: ‘sim, sou eu’... a pessoa continuou: “como assim?” Como assim, ela é pequena e como faz um boneco de três metros de altura? Não dá pra confiar, né? E o cara tava querendo contratar os meus serviços, né? Então ele tava fazendo essa comparação: mas, mulher? Mulher, fazendo boneco? E a gente nem tinha o direito de fala, o direito de voz... (Tetê, p. 62). [...] Eu enquanto mulher nunca medi o trabalho de um homem pela altura dele, nem pela sexualidade dele. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 19).

Fabíola Resende (2021) nos diz que em 2006 ela conheceu a Pedagogia Griô, participou de formações e oficinas com os criadores dessa proposta, Lillian Pacheco e Márcio Caires, e a partir daquele momento ela se torna uma articuladora nacional e faz viagens pelo Brasil. Nesse período, é provocada por Lilian Pacheco para montar um brinquedo e em 2007, Fabíola monta o mamulengo⁶⁶.

Aí eu montei o mamulengo, em 2007. Tá bom, beleza. Aí vou fazer boneco, vou brincar mamulengo. Aí tinha essa história né, *mulher não brinca mamulengo*. Mulher não brinca... e eu ouvindo o tempo todo isso, mulher não brinca mamulengo. Não tem mulher brincando. Aí eu disse: ah, mas eu vou brincar! *Por que mulher não brinca?* Essa minha voz aqui vai funcionar pra alguma coisa [risos]. Aí eu lembro dessa determinação assim, sabe. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 73).

Ao mesmo tempo que podemos notar a reprodução da estrutura patriarcal e machista existente também nas culturas populares, as artistas da Casa Moringa nos relatam que os espaços das manifestações das culturas populares podem também ser espaços de resistência e empoderamento feminino.

Eu só conhecia uma narrativa de feminismo, e aquela narrativa de ser mulher não fazia sentido para mim. E aí nas culturas populares, cada ambiente, território, comunidade tem uma forma de pensar o mundo, tem um modo de vida, então há muitas matrizes do que é ser mulher... então a cultura popular me mostrou isso, de que não há uma forma de ser mulher, há várias [risos], então pra mim foi uma das coisas mais importantes quando eu entendi, caramba, então todas nós podemos ser feministas, precisamos ser feministas neste mundo, mas com diferentes histórias, com diferentes narrativas, com diferentes formas de enfrentar o que a gente precisa enfrentar. Então, por exemplo, você ouvir a Nei, que é uma das mestras que irá participar do Encontro de Mestras, contar que ela aprendeu a costurar porque toda mocinha tinha que aprender prendas domésticas, para ser uma boa esposa, ela aprendeu a costurar assim. Só que ela fez deste ofício que era uma prenda de boa moça, um ofício dela. Ela terminou com um casamento abusivo para virar costureira. Porque este era o trabalho dela, ela o que ela queria fazer. E hoje ela é costureira, figurinista, faz roupas para vários artistas... então, trajetórias como esta são uma das coisas que eu fui vendo de olhar para várias formas de ser mulher e de enfrentar o

⁶⁶ Iremos aprofundar a criação do mamulengo de Fabíola Resende na sessão *Mulheres Brincantes*.

que nós enfrentamos. Há mulheres que não vão querer fazer prendas domésticas; vão querer estudar, ser acadêmicas, viajar. Esses serão os empoderamentos dessas, outras não, vão dizer 'eu amo costurar', esse é o meu ofício, vou ser uma empreendedora, vou costurar o que eu quiser, pra quem eu quiser; é outra história. Então, tem muitas histórias (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p.13).

Nara Oliveira (2021) nos fala que a cultura popular pode ser uma forma em que a gente enquanto mulher podemos trazer essa força de estarmos em nossos lugares e onde se quer estar. Sendo um corpo que dança, que brinca, que se expõe, que se coloca no centro da roda; a cultura popular pode ser uma grande força. A artista também nos diz que

Dentro da cultura popular a gente pode se colocar como um corpo que dança, um corpo que luta, um corpo que se expressa, que mantém, tem tantos lugares para serem ocupados, eu acho é sobre isso, sobre a gente estar onde a gente quer estar, né. E aí ela tem esses lugares, alguns a gente vai ter que lutar, outros já estão lá, e a gente pode usufruir. E eu acho que estar trabalhando com cultura popular enquanto mulher e rodar e estar presente, se fazer presente, servir, aprender, tudo isso faz parte desse grande processo de a gente estar no mundo enquanto pessoas que somos, acho que a cultura popular é um universo e a gente pode super usar ele, né, enquanto espaço de resistência. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 44).

A Mestra Tetê Alcândida nos fala como foi o despontar das mulheres nas culturas populares, formas de resistências e como a arte das culturas populares é viva por si só.

Esse despontar da mulher dentro desses movimentos que começou dentro dos folguedos, muito timidamente, não tinha palhaça na folia, não tinha musicista da folia de reis, a mulher era a pessoa que bordava bandeira, que ajudava a fazer a máscara, a mulher foi se inserindo, então essa arte da cultura popular, ela foi um veio muito importante para dar fala para a mulher, e para nós brincantes então é uma forma de resistência, é uma forma de contrapor isso que essa sociedade prega de que para ser artista precisa ser da televisão, do sucesso, da mídia, e a gente vem dizendo: não, a verdadeira arte é nós! Porque eles, se eles não tiverem um contrato, que banca eles lá, a morte deles morre ali no entretenimento, o raio que eles derem o nome lá, morre ali. A gente não. A gente vai existir, a gente vai se juntar, seja pra fazer uma roda de prosa, seja pra contar causos, pra contar histórias, fazer uma fogueira, juntar uns retalhos e fazer bandeirinhas juninas, fazer um batuque, a gente vai existir! É uma forma de resistência e dizendo o contrário: não, a gente não tem que vestir a roupa que vocês querem, os padrões que vocês mandam, não, a gente é a gente porque a gente é a gente! Porque a gente é, e a gente vai existir! Porque a gente existe independente da sua vontade, do que você impõe da sua tela, da sua mídia, e foi um viés muito importante pra mulher se destacar dentro da cultura popular, acho que a gente verdadeiramente começou a assumir este lugar quando a gente começou a assumir o lugar que a catira da lavadeira era arte, que a casa de farinha era arte, que nós

estávamos lá e encabeçávamos esses movimentos. Eu acho que foi a partir daí que a gente começou a dizer: ei, tem mulher no meio desse negócio aí, hein, vamos ver como que é isso, né! (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 26-27).

A arte criada nas culturas populares é viva por si só, é a história de um povo que não pode ser singularizada à existência de um contrato comercial. Ela sempre irá existir, como disse a mestra Tetê Alcândida. E as mulheres têm se destacado, lutando e resistindo e continuarão buscando e exercendo seu protagonismo.

O estudo de gênero e feminismos se faz necessário para o entendimento dos espaços ocupados pelas mulheres nas culturas populares. É importante pensar para além das epistemologias euro-americanas. Buscar aprofundar questionamentos de questões levantadas como universais e inquestionáveis. Na tentativa de se buscar outros olhares para além das epistemologias europeias e norte-americanas, apresentaremos na próxima sessão uma breve perspectiva africana proposta pela socióloga nigeriana Oyèrónkè Oyewùmi (1997, 2020, 2021) sobre a categoria gênero. É importante ressaltar que as interlocutoras nesta pesquisa se veem de formas diversas, não necessariamente são negras, apenas uma delas se vê como negra; a maioria se vê como mulher, mas temos também quem se veja como pessoa não binária. A escolha de enfatizar e trazer uma teórica africana é a busca de se pensar gênero de forma descolonizada, a partir de um outro lugar.

8 GÊNERO

A pensadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí apresenta outra perspectiva de gênero, nas tradições africanas, a partir de sua obra “A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero”. A autora argumenta, por meio de sua investigação da língua e dos povos iorubás, de etnografias e relatos de viajantes, que antes da colonização, a sociedade Oyó-Iorubá (Nigéria) não possuía a organização de seus papéis sociais hierárquicos embasados na divisão por gênero, a hierarquia se dava pela senioridade. Oyěwùmí nos informa que a estrutura da linhagem familiar é organizada pelo princípio da senioridade. As pessoas mais velhas têm mais poder e prestígio e isso reflete em toda a estrutura social iorubá (NASCIMENTO, 2019).

Oyěwùmí (2021) argumenta que a narrativa da corporeidade sexista que predomina a interpretação ocidental do mundo social é um discurso social e não pode ser pressuposto de forma acrítica em outras culturas. Conclui que gênero não é construído apenas socialmente, mas também historicamente. Oyěwùmí irá problematizar as ideias de muitas publicações feministas da época, que segundo ela, declaram que as categorias de gênero são universais e atemporais e estariam presentes em todas as sociedades, em todos os tempos; questionará se o gênero é um princípio organizador fundamental em todas as sociedades, interrogará se a categoria ‘mulher’ é essencial e universal, criticará a ideia da universalidade da subordinação das mulheres (OYĚWÙMÍ, 2021).

Oyěwùmí fala que as feministas, enquanto grupo, usaram o poder que adquiriram nas sociedades ocidentais para transformar o que anteriormente era percebido como problemas particulares das mulheres em questões públicas. Mostraram que os problemas pessoais das mulheres vividos em sua esfera privada são, na verdade, questões públicas produzidas pela desigualdade de gênero:

Pesquisadoras feministas usam gênero como modelo explicativo para que se compreenda a subordinação e a opressão das mulheres em todo mundo. De uma só vez, elas assumem a categoria “mulher” e sua subordinação como universais. Entretanto, gênero é antes de tudo uma construção sociocultural (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 87).

Assunção (2020) diz que diferentemente do que é proposto pela tendência universalizante do feminismo branco, as categorias de gênero como organizadoras das

formas de pensar e viver no mundo não necessariamente estarão presentes em todas as sociedades, a qualquer momento. Leituras de autoras africanas, como Oyěwùmí, sobre a categoria gênero são fontes de inspiração, tendo em vista que ela não apenas critica as noções ocidentais de gênero, mas também sugere formas alternativas para se pensar questões relacionadas a homens e mulheres.

[...] Para a construção do conhecimento, torna-se essencial o reconhecimento das perspectivas através das quais olhamos o mundo. No caso dos estudos em contextos marcados pela situação colonial, torna-se ainda mais imperativo, para não prolongar a histórica arrogância epistêmica eurocentrista, que os/as estudiosos/as e intelectuais aprendam com as produções e reflexões africanas (sejam elas acadêmicas ou não), e sejam capazes de dialogar com elas (ASSUNÇÃO, 2020, p. 22).

Oyěwùmí (2020) diz que o que conhecemos como Modernidade foi definido por uma série de processos históricos, incluindo o tráfico atlântico de escravos e instituições que acompanharam a escravidão e a colonização europeia da África, Ásia e América Latina. O período testemunhou uma série de transformações sociais e culturais. De forma significativa, *gênero* e *categorias raciais* surgiram durante essa época como dois eixos fundamentais por meio do qual as pessoas foram exploradas e as sociedades foram estratificadas. Oyěwùmí enfatiza que uma característica marcante da modernidade é a expansão da Europa e o estabelecimento da hegemonia cultural euro-estadunidense em todo o mundo:

Em nenhuma área essa hegemonia é mais profunda que na produção de conhecimento sobre o comportamento humano, sua história, sociedades e culturas. Como resultado, os interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais de euro-estadunidense têm dominado a escrita da história humana (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 85).

Oyěwùmí apresenta como um dos efeitos desse eurocentrismo a racialização do conhecimento. Ou seja, a Europa é representada como a fonte do conhecimento e os europeus como os conhecedores. Inclusive a autora diz que “na verdade, o privilégio de gênero masculino como parte essencial do *ethos* europeu está consagrado na cultura da modernidade” (p. 86). Desta forma, devemos considerar esse contexto global para analisar nossa busca de compreensão em outras realidades, entre elas, as realidades africanas e a própria condição humana.

A escrita de Oyěwùmí será baseada em revisões críticas dos povos iorubás por meio do gênero, trabalho e política, etnografias, relatos de viajantes e estudos da língua

iorubá, argumentando em sua obra “A invenção das mulheres” que a sociedade Oyó-Iorubá do Sudoeste da Nigéria não tinha, antes do período da colonização e do tráfico escravagista, uma apreensão político-social de tipos de corpos, de maneira que o gênero não aparecia como elemento decisivo de organização dos papéis sociais hierarquizados (NASCIMENTO, 2019, p. 9).

A autora irá ressaltar que a implantação atual do gênero como categoria social universal e atemporal não pode ser separada do domínio das culturas europeias e estadunidense no sistema global, assim como a ideologia do determinismo biológico que sustenta os sistemas ocidentais de conhecimento (ALVES; SANTOS, 2016). Oyëwù mí parte da constatação de um “domínio ocidental nos estudos africanos” (2021), fazendo com que toda a experiência dos povos africanos seja interpretada por meio das lentes categoriais produzidas no Ocidente – e a categoria gênero seria uma das mais importantes (NASCIMENTO, 2019).

A autora parte da premissa que os conceitos feministas estão enraizados na *família nuclear*. Para ela, essa instituição social constitui a base da teoria feminista e representa o meio pelo qual os valores feministas se articulam.

Ainda que o feminismo tenha se tornado global, é a família nuclear ocidental que fornece o fundamento para grande parte da teoria feminista. Assim, os três conceitos centrais que têm sido os pilares do feminismo, mulher, gênero e sororidade, só podem ser compreendidos se analisarmos cautelosamente a família nuclear da qual eles emergem (OYËWÙMÍ, 2020, p. 88).

Na família nuclear, formada pelo par homem-mulher (marido-esposa) e filhos ou filhas, o gênero vai operar como o princípio organizador fundamental, serão as distinções amparadas no gênero que irão produzir hierarquias e opressões dentro desse núcleo (ASSUNÇÃO, 2020). Para Oyëwù mí (2020), a família nuclear é uma “família generificada por excelência”. Em cada casa, sendo ocupada por uma única família, terá uma mulher subordinada, um marido patriarcal e seus filhos. A autora diz não existir categorias transversais desprovidas de gênero nessa família, essa casa será “encabeçada pelo homem e com dois genitores, o homem-chefe é concebido como provedor e a mulher está associada ao doméstico e ao cuidado” (OYËWÙMÍ, 2020, p. 88).

A autora continua analisando a configuração espacial da casa desta família nuclear como um espaço isolado que fundamenta a compreensão das categorias conceituais feministas, ela diz:

Em grande parte da teoria feminista branca, a sociedade é representada como uma família nuclear, composta por um casal e seus filhos. Não há espaço para outros adultos. Não é de se surpreender que a noção de feminilidade que emerge do feminismo euro-estadunidense, enraizada na família nuclear, é o conceito de esposa. [...] essa identidade é absolutamente determinante; outros relacionamentos são, na melhor das hipóteses, secundários. Além disso, como raça e classe normalmente não variam na família, faz sentido que o feminismo branco, preso no interior dessa família, não enxergue raça e classe (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 89).

Teremos várias implicações dessa análise. Podemos observar a dificuldade do feminismo branco em olhar para as variáveis de raça e classe, entendendo que essas categorias costumam engendrar em âmbitos mais extensos do que a família, e não são definidoras de seu funcionamento. Também se observa a questão colocada por Oyěwùmí sobre a necessária imbricação entre a maternidade e a figura da esposa (logo, da relação sexual com o homem) (ASSUNÇÃO, 2020).

A categoria “mãe” só é inteligível para o feminismo branco, se essa mãe é primeiramente entendida como esposa do patriarca. Como mães são, antes de tudo, esposas, parece não haver uma “mãe” desassociada de seus laços sexuais com um “pai”. Essa é a única explicação para a popularidade do seguinte oximoro: mãe solteira. Ainda que, na maioria das culturas, a maternidade seja definida como uma relação com seus descendentes, não como uma relação sexual com um homem, na literatura feminista a “mãe”, identidade dominante das mulheres, é subordinada à “esposa” (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 90).

Oyěwùmí (2020) irá trazer a perspectiva africana da maternidade sendo definida como uma relação de descendência, não como uma relação sexual com um homem. A autora diz que a “família nuclear ainda é um modelo alienígena na África, apesar de sua promoção por governos coloniais e neocoloniais” (p. 90) além de outras instituições contemporâneas.

Segundo a autora, a família iorubá pode ser descrita como uma família não generificada porque seus papéis de parentesco e suas categorias não são diferenciadas por gênero. Seus centros de poder dentro da família são difusos e não especificados pelo gênero. O princípio organizador fundamental no seio dessa família é a senioridade baseada na idade relativa. Essa categoria seria fluida e dinâmica, diferente do gênero. Vamos tentar entender um pouco melhor como seria essa organização da família iorubá descrita por Oyěwùmí, de acordo com Assunção (2020):

A autora mostra através de uma série de palavras – que seriam, na língua portuguesa, como os substantivos sobrecomuns, possuindo a mesma forma para o masculino e o feminino – como as distinções e

hierarquias, mesmo dentro da família, não implicam necessariamente gênero. Temos, por exemplo, as palavras *oko/aya*, traduzidos erroneamente como o par de oposição marido/esposa: ambos os nomes servem tanto para homens quanto para mulheres, marcando aquele/aquele que pertence à linhagem *oko* e aquele/a que entrou na família por casamento *aya* (ou *iyawo*). Todos os parentes (homens e mulheres da linhagem) de um marido, por exemplo, são igualmente *oko* para uma *aya*. Tratando-se de uma estrutura patrilinear e patrifocal, na maior parte dos casos *aya* serão mulheres que saem de sua casa para se casar, mas a autora enfatiza que em diversos casos a mulher permanece no seio de sua linhagem (sobretudo se se tratar de uma família nobre), e que, mesmo passando a ser *aya*, ela nunca deixa de ser também *oko* (filha e irmã de seu próprio *agbo ile*) [...] (ASSUNÇÃO, 2020, p. 7-8).

Nascimento (2019) nos esclarece que quando Oyěwùmí nos explica que a própria estrutura da linhagem familiar é organizada pelo princípio da senioridade, significa que as pessoas mais velhas têm mais poder e prestígio e isso irá repercutir em toda a estrutura social ioruba.

A posição no casamento é também determinada pela senioridade, que é determinada pela data de entrada de uma pessoa na família. É neste cenário que o papel de *aya* ganha significação. Quem entra na linhagem por meio do casamento ocupa a função de *aya*. No momento do casamento, ela é mais nova na família, pois ela entra depois das pessoas que lá estavam por nascimento - e também depois das outras que nela adentraram antes pelo casamento (NASCIMENTO, 2019, p. 11).

Nascimento (2019) elucida que a relação entre uma pessoa mais nova e outra mais velha será dada em um contexto específico, como disse Lewis Gordon (2018), “alguém é, simultaneamente, mais velho e mais jovem do que muitos outros. A localização de alguém é sempre relativa”. Os lugares subordinados de poder não são definitivos. Oyěwùmí (1997) disse “Na sociedade ioruba, antes da instalação forçada das categorias ocidentais, as posições sociais das pessoas mudavam constantemente em relação àqueles com quem estavam interagindo; conseqüentemente, a identidade social era relacional e não era essencializada”.

Oyěwùmí (1997) irá discorrer em seu estudo que o processo colonial inseriu transformações culturais no sistema educacional, disseminando a perspectiva de uma classificação hierárquica através dos gêneros, promovendo o privilégio dos homens – inclusive no processo de inventá-los – e estruturando a formação de um estado patriarcal no território nigeriano. Outro ponto crucial no processo de colonização

apontado pela autora é a introdução da língua inglesa na Iorubalândia e suas consequências no ioruba falado a partir do período colonial. Nascimento (2019) diz:

A língua ioruba, que não possui, até o século XIX, marcadores de gênero para os nomes, funções ou estruturas sociais, passa a ter que responder às demandas generificadas dessa nova experiência linguística que surge com a experiência colonial de uma língua generificada, como o inglês. Isso faz não apenas com que a língua ioruba passe a ter traduções para contextos generificados, mas também a cultura iorubana seja traduzida em termos generificados, criando, assim, os atuais homens patriarcais e as mulheres subordinadas que podem ser identificados território ioruba na Nigéria pós-colonial (2019, p. 13).

Ter trazido reflexões propostas pela teórica Oyèwùmí, que possui repercussões políticas e filosóficas, é um convite para buscarmos descolonizar nossos estudos, buscar a atenção para não cairmos no risco de reconstruir experiências sociais que procuramos conhecer ao aplicarmos categorias que são estranhas aos contextos estudados:

todos os conceitos trazem consigo suas próprias bagagens culturais e filosóficas, muitas das quais se tornam distorções alheias quando aplicadas a culturas diferentes das quais derivam. Portanto, como um primeiro passo para mapear a lógica cultural de uma sociedade africana como a iorubá, categorias conceituais e formulações teóricas que derivam de experiências ocidentais tiveram de ser desveladas (OYÈWÙMÍ, 1997, p. 10-11).

Oyèwùmí (2020) nos alerta da importância de as análises e as interpretações sobre a África devam ser iniciadas na África. É preciso refletir e se basear em contextos culturais e locais específicos, e não em ideias e conceitos importados, geralmente coloniais.

A discussão histórica realizada sobre a categoria gênero tem resultado em diversas perspectivas e abordagens; encontramos posicionamentos distintos, mostrando a dinamicidade e complexidade dessa área de estudo. Para além do que já apresentamos da discussão de gênero abordada pela teórica Oyèwùmí, buscaremos também expor neste trabalho algumas abordagens epistemológicas nos estudos sobre gênero e feminismos, apresentando formas de utilização do conceito de gênero em nosso contexto de periferia do Ocidente.

Costa e Lima (2015) afirmam que a discussão da categoria gênero é uma arena de constantes tensões e de diversos e distintos pensamentos. Irá abranger questões sociais, culturais e históricas, estando em constante processo de redefinição, ou seja, é mutável devido às interações entre indivíduos (GROSSI, 2000). Existe a indagação que

o gênero tem a finalidade de determinar tudo o que é definido socialmente (AMORIM, 2011), desta forma, gênero é um “termo em construção”, encontra-se em constante processo de ressignificação pelas interações entre homens e mulheres.

Butler (2003) afirma que gênero não se constitui de forma coerente e contínua ao percorrer dos diferentes contextos históricos, porque existiram intersecções com diversas categorias e dimensões. Desta forma, não se pode separar gênero dos contextos políticos e culturais. Amorim (2011) diz que as relações de gênero são desiguais na maioria das sociedades, pelos desequilíbrios existentes nas leis, nas políticas e nas práticas sociais e culturais, bem como nas atitudes e comportamentos dos sujeitos.

Butler (2003) propõe a ideia de gênero como performance e performatividade, evidenciando que gênero não é um atributo do sujeito, não é fixo e inato, mas sim um dispositivo de identidades que são formadas por normas e discursos sociais (TEIXEIRA, LOPES, JÚNIOR, 2019). A performatividade compreende os processos nos quais os sujeitos são construídos como sujeitos, isto é, uma produção discursiva. Já a performance é a repetição das normas, é o ato limitado, não é uma escolha do sujeito (BUTLER, 2003; SOUZA, 2016).

Ao longo do pensamento sobre gênero desenvolvido por Judith Butler, a autora irá interrogar todo e qualquer essencialismo identitário por meio de uma análise filosófica sobre a angustiada relação entre sexo, gênero e desejo. Lorde *et al.* (2019, p. 12) diz que Butler expõe a ideia de performatividade de gênero, ou seja, a ideia de que gênero não é algo que nós *somos*, mas sim algo que constantemente *fazemos*, relacionando o gênero diretamente com temporalidades sociais.

No final de 2017, a filósofa Judith Butler esteve no Brasil. A autora publicou o artigo *O Fantasma do Gênero* (2017) em decorrência dos protestos recebidos em nosso país. Durante uma conferência de Judith Butler na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) uma mulher gritou “Deixem nossas crianças em paz”.

No dia seguinte, manifestantes em frente ao SESC-Pompeia, onde a filósofa participaria do evento *Os fins da democracia*, queimaram uma figura de bruxa com seu rosto. No aeroporto de Congonhas, dias depois, um grupo a perseguiu aos berros de “pedófila”! O ocorrido causou horror e perplexidade na comunidade acadêmica e defensores dos direitos humanos, no Brasil e mundo afora. Afinal, o que se passava em nosso país a ponto de grupos organizarem protestos e um abaixo-assinado contra a presença de Butler aqui? (MISKOLCI; PEREIRA 2018, p. 1).

A obra de Butler envolvendo gênero e sexualidade se tornou um fantasma a assombrar grupos contra o que chamam de “ideologia de gênero”. Miskolci (2018) buscará eliminar a visão da “ideologia de gênero”, contribuindo para desconstruir a política do medo e da perseguição que ele instaura contra intelectuais, artistas e educadores/as. “Um medo que faz do Outro um inimigo a ser combatido por supostas “pessoas de bem”, as quais têm agido performaticamente como membros de uma espécie de cruzada moral” (MISKOLCI, 2018, p. 2).

Os embates políticos sobre direitos humanos, especialmente os direitos sexuais e reprodutivos, há anos têm se manifestado na perspectiva do medo e da perseguição às ideias que defendem a igualdade, por exemplo, entre homens e mulheres, hetero e homossexuais. Surge a dúvida se estamos vivendo um ataque de uma nova onda conservadora, mesmo com os avanços alcançados do reconhecimento das diferenças promulgados na Constituição de 1988. Miskolci (2018) diz ser necessária uma reconstituição histórica do cenário internacional para uma maior compreensão do que tem acontecido atualmente no Brasil, o autor em seu artigo *Exorcizando um fantasma: os interesses por trás do combate à “ideologia de gênero”* irá buscar identificar os principais grupos de interesse que criaram o fantasma disseminando o pânico que possibilita a organização da cruzada contra o que batizaram de “ideologia de gênero”.

O espectro “ideologia de gênero” delimita um campo discursivo de ação que podemos reconhecer como unindo imaginariamente uma suposta ameaça de retorno do comunismo ao pensamento acadêmico feminista estabelecendo um enquadramento da política em torno do medo de mudanças na ordem das relações entre homens e mulheres e, sobretudo, da extensão de direitos a homossexuais. Discussões macropolíticas são substituídas por uma retórica que traz à opinião pública o diagnóstico de que a origem de problemas sociais resulta de mudanças comportamentais que precisariam ser combatidas (MISKOLCI, 2018, p. 7).

O autor descreve em seu artigo a atuação desses grupos que se articulam em um empreendedorismo que já atingiu contornos de uma cruzada moral que tem como alvo os direitos sexuais e reprodutivos e seus defensores. Segue nos trazendo a seguinte reflexão:

Qual seria o medo que alimenta a cruzada moral contra uma palavra, recentemente encarnada e perseguida na figura de uma das intelectuais mais importantes da nossa era? Possivelmente o medo de que pessoas como homossexuais falem em seu próprio nome, o que seria uma infração à lei divina ou à ordem social como a compreendem os empreendedores morais: de forma autoritária. Na visão desses grupos, homossexuais, mulheres, negros, entre outros/as, devem ser

nomeados, definidos e seus direitos restringidos pelas autoridades religiosas, psicológicas e políticas. Não é mero acaso que muitos entre eles persigam religiões afro-brasileiras, defendem a “cura gay” ou façam apologia da ditadura e da tortura (MISKOLCI, 2018, p. 10-11).

Essa cruzada moral rejeita e reage a mudanças nas relações de poder, usam o discurso a favor da família, que na verdade é um disfarce desses grupos dominantes que não reflete a realidade sociodemográfica brasileira. Esses empreendedores morais descritos por Miskolci (2018, p. 11) definem a família “como indissociável da heterossexualidade e do controle dos homens em relação às mulheres e aos filhos defendendo, portanto, a autoridade absoluta do pai e a família como verdadeiro estado de exceção”.

Outra importante teórica dos estudos sobre gênero é historiadora norte-americana Joan Wallach Scott. Scott (1995) analisará as visões tradicionais sobre a categoria gênero, uma de suas críticas é a utilização do termo gênero como significado de mulher por alguns estudos feministas da década de 1960. Para a autora, mulher faz parte do gênero, mas não significa gênero. Scott (1995) tem o objetivo de refutar o essencialismo biológico, a perspectiva heterossexual dos estudos e busca entender as vivências e experiências como relacionais. Desta forma, quando gênero é abordado, é preciso também falar sobre os homens, pois o feminino sempre inclui o masculino e vice-versa. Nessa direção, segundo a autora, as outras vertentes feministas da mesma maneira em que tentavam acabar com as diferenças sexuais, defendiam as mulheres, e com isso, terminaram reforçando, paradoxalmente, a diferença sexual (TEIXEIRA, LOPES, JÚNIOR, 2019).

Scott (1995, p. 88) acredita que gênero é forma essencial de dar sentido às relações de poder, isto é, “o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”. Nessa perspectiva do poder, outra crítica será realizada às feministas pós-estruturalistas ao pensamento binário que considera o homem e a mulher num olhar polarizado, no paradigma do homem dominante *versus* a mulher dominada, eliminando qualquer possibilidade de resistência, de luta e do exercício de poder protagonizado pelas mulheres (TEIXEIRA, LOPES, JÚNIOR, 2019). Scott diz:

O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a

direção da mudança não segue necessariamente um sentido único (2019, p. 48).

Scott nos oferece a importante reflexão sobre a relação direta entre gênero e poder, que constitui as relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos, como uma forma de primeiramente significar as relações de poder. A autora irá atribuir ao feminismo a missão de definir a condição da opressão feminina em conteúdo materialista, explicando que a categoria mulher é uma categoria de classe, o que significa que “mulher” assim como “homem” são fundamentalmente categorias políticas e econômicas (LORDE *et al.*, 2019).

Outro teórico que é importante ressaltar nesta discussão com suas contribuições sobre o estudo de gênero é o filósofo Paul Preciado. O teórico foi inserido na tradição do feminismo americano e na teoria *queer* nos anos 1990, de forma especial nos debates do Center for LGBTQ Studies (CLAGS) de Nova York, tendo em vista que sua política contrassexual rompeu com os tradicionais binômios que serviram como fundamento da filosofia moderna e da própria reflexão feminista que estava sendo discutida na década de 1990 (LIBLIK, 2016).

8.1 Reflexões sobre gênero: contribuições do filósofo Paul Preciado e dx artista brincante Camila Oliveira (Camô)

*Desejo estar vivo por muito tempo. Brincando muito!
Fazendo poesia, que é o que eles mais odeiam! (Camila
Oliveira, 2021, Apêndice 5, p. 97).*

Para ampliarmos nossa discussão, vamos dialogar com o espanhol Paul B. Preciado, nascido Beatriz Preciado, que é um filósofo feminista no qual tem se destacado nos estudos de gênero desde o início dos anos 2000. Sendo reconhecido pela crítica feminista como uma das principais vozes dos estudos de gênero e sexualidade. Em uma de suas obras, *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Paul Preciado (2018) irá trazer uma crítica contemporânea da construção de gênero, mostrando a utilidade revolucionária que as próprias tecnologias e dispositivos da heteronormatividade podem nos proporcionar. A obra de Preciado tem a proposta teórica e política de pensar sexo, gênero, corpo e desejo a partir de uma

perspectiva pouco difundida no campo filosófico, associando o debate intelectual de autores como Derrida, Foucault, Deleuze, Negri e Butler, com uma característica de diário pessoal escrito durante 236 dias e noites no qual Preciado faz autoadministração de testosterona (FERNANDES, 2020).

De acordo com o autor, existe uma terceira fase do capitalismo – posterior ao regime escravista e industrial -, surgindo no século XX “das ruínas urbanas, psíquicas, fisiológicas e ecológicas da Segunda Guerra Mundial” com maior visibilidade na década de 1970. Nessa nova fase, há uma centralidade da “gestão política e técnica do corpo, do gênero e da sexualidade” (PRECIADO, 2018, p. 26-27).

Preciado (2018) fará uma análise dessa terceira fase do capitalismo, denominando de *era farmacopornográfica* o período iniciado logo após a segunda guerra mundial, momento de centralidade das tecnologias hormonais, de medicamentos e drogas e da indústria pornográfica, inaugurando uma nova forma de pensar e viver o corpo, em que sexo, sexualidade e gênero se transformarão em questão central para a política e para a economia.

As novas configurações da maneira de gestão da vida na sociedade farmacopornográfica trazidas nas análises de Preciado nos convidam a olhar para as construções de corpo, gênero e sexualidade como formadores de subjetividade nos alvos centrais da política e economia atuais, sendo necessário elaborar novas formas de ação a resistência para acompanhar essa nova biopolítica (FERNANDES, 2020).

Testo Junkie irá radicalizar a crítica contemporânea da construção de gênero, apresentando as possibilidades que as tecnologias e dispositivos da heteronormatividade podem nos fornecer. A crítica apresentada por Preciado se dá no contexto histórico iniciando no pós 2ª Guerra Mundial, no qual a testosterona faz parte de uma tecnologia de hormônios e drogas que se ampliam neste período, mas especificamente nos anos 1970. Para o autor, o avanço capitalista e as novas tecnologias de aceleração e transformações produtivas, o sexo e a sexualidade se transformaram em alvos da nova política econômica do sexo: a pílula anticoncepcional, a pornografia, as cirurgias cosméticas e sexuais, as faloplastias, o Viagra, entre outros. Tudo isso será reapropriado em um novo discurso sobre gênero, sexo, sexualidade e identidade sexual (OLIVEIRA, 2018).

Durante a segunda metade do século XX, os mecanismos do regime farmacopornográfico serão materializados nos campos da psicologia, da sexologia e da endocrinologia. [...] A tecnociência estabeleceu sua

autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas e moléculas comercializáveis em corpos, em biótipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas (PRECIADO, 2018, p. 37).

O filósofo continuará sua crítica dizendo que com essas investidas tecnológicas o sucesso, dessas indústrias tecnocientíficas contemporâneas, será a transformação da “nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia” (p. 37) sem que seja possível saber quem é o primeiro a chegar “a depressão ou o Prozac” e assim por diante. Ele conclui dizendo que este *feedback performativo* é um dos mecanismos da era farmacopornográfica.

Na era farmacopornográfica, o gênero não seria apenas uma força cultural que modificaria a base biológica determinada pelo sexo, *performativamente* construído, conforme escreveu Butler. Ademais da construção simbólica de uma norma compulsória de gênero e seus efeitos concretos, Preciado considera as práticas sexuais propriamente ditas, ou seja, as práticas seriam o material de construção de gêneros fabulosos, subversivos e revolucionários (OLIVEIRA, 2018).

Preciado fará uma aposta em uma política materialista da sexualidade, em *Testo Junkie*, fundamentando os princípios de uma possível sociedade contrassexual e revolucionária, privilegiando o ato pornográfico. Desta forma, aproximadamente no mesmo período, 2014, o autor irá publicar o seu *Manifesto Contrassexual*. A contrassexualidade será também uma ficção política, referindo-se aos corpos do sistema de gênero linguístico-cultural como pós-corpos, que são capazes de superar de fato o regime compulsório do sexo-gênero (OLIVEIRA, 2018).

No livro *Manifesto Contrassexual* (2014), o autor apresentará uma crítica da diferença de gênero e de sexo que geralmente são julgados como resultado de explicações essencialistas e biológicas da heteronormatividade. Junto disso, Preciado (2014) não irá rejeitar a hipótese das construções sociais ou psicológicas de gênero, sua contribuição será ressignificar ou transferi-las como mecanismos de um sistema tecnológico mais amplo. Para o autor, sexo, gênero e sexualidade são resultados de dispositivos inseridos em um sistema tecnológico e sociológico complexo. Ao mesmo tempo, o corpo não poderá ser compreendido como matéria passiva de todos os

discursos e práticas de gênero, devendo ser considerado sua manifestação (LIBLIK, 2016).

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2014, p. 22-23).

A contrassexualidade tem como objetivo o estudo dos instrumentos e dos dispositivos sexuais, das relações de gênero e sexo que se estabelecem entre corpo e máquina/técnica, com a finalidade de desnaturalizar as noções tradicionais de gênero e de sexo (LIBLIK, 2016). Heloisa Holanda diz que no artigo “O que é contrassexualidade” de Preciado, o autor desenvolve:

a ideia central de seu livro Manifesto contrassexual, a ideia de um corpo não binário. Em discussão com Michel Foucault, considera a sexualidade como tecnologia, na qual os elementos do sistema sexo/gênero são máquinas, produtos, aparelhos, próteses, programas ou conexões. Enfim, considera o sexo como tecnologia biopolítica de dominação heterossocial (HOLANDA, 2019, p. 20).

Neste estudo com as narrativas das artistas brincantes da Casa Moringa, na busca de novas formas para discussão de gênero, realizando e produzindo leituras incluindo a biopolítica, para possibilitar a produção de ações políticas capazes de discutir gestão de corpos, gêneros, desejos, sexualidade e afetos trazemos para a discussão as falas de Camô Oliveira, artista integrante da Casa Moringa, como enriquecimento desse diálogo proposto.

Em 2020, de repente todo esse império de certeza sobre esse lugar de gênero caiu pra mim. Mulher? Não faz o menor sentido. Nunca fez. Gente, nunca fez. Uau! O que é então? O que serei? O que é? [...] tô no meio de grandes demolições, sobre toda essa demarcação, sobre a base que eu tinha e agora elas existem em um outro plano. Descobri, inclusive, que o lugar da presença não é necessariamente uma qualidade do corpo, a própria cultura popular, a roda, a roda é isso, a roda é feita não só daquele que tá ali apresentando no centro, jogando um jogo, jogando uma mandiga de capoeira, e também de quem não está mais. Então, tem se aprofundando muito agora na vera sobre esse lugar de protagonizar uma história. E aí me encontro aqui nesse momento, em ruínas, e inventando, agora inventando mermo, mermo,

mermo. Sempre inventei mermo, mas era muito ingênuo (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 94-95).

Camô Oliveira é artista brincante da Casa Moringa e quando tivemos o nosso primeiro contato por whatsapp elx me informou que fazia sim parte de uma coletiva de mulheres que é a Casa Moringa, ao mesmo tempo, não era uma mulher e seu lugar de fala em nossos diálogos seria de uma pessoa não binária.

Olha, é bem complexo. Porque é bem novo também. Mas, talvez foi muito importante de alguma maneira dentro do grande sistema que se tem cis-normativo, era o que tinha, né. Poderiam ter sido outras coisas, se não fosse tão opressor esse processo de ficar criando identidades também da gente. Mas já que é assim, foi assim, pertencer a esse grupo de mulheres, ao grupo mulher, foi muito importante. Inclusive pelo reconhecimento do corpo, esse processo, por exemplo, da menstruação, esse processo do parto, esse processo de ver as minhas amigas, das emoções, do empoderamento em relação às violências. Porque pra mim em algum momento, acho que desde a adolescência, eu ficava me questionando o que era o feminino. O que é feminino? Eu não conseguia, eu perguntava para as pessoas... e ninguém conseguia me responder. E isso sempre foi uma inquietação. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 96).

Camô Oliveira diz que na busca de entendimentos sobre a demarcação do que é o feminino elx percebe que existe um espaço em comum de empatia a partir das violências vivenciadas. Lourdes Bandeira (2019) diz que

é pela perspectiva de gênero que se entende o fato de a violência contra as mulheres emergir da questão da alteridade como fundamento distinto de outras violências. Ou seja, esse tipo de violência não se refere a atitudes e pensamentos de aniquilação do outro, que venha a ser uma pessoa considerada igual ou que é vista nas mesmas condições de existência e valor que o seu perpetrador. Ao contrário, tal violência ocorre motivada pelas expressões de desigualdades baseadas na condição de sexo, a qual começa no universo familiar, em que as relações se constituem no protótipo de relações hierárquicas. (BANDEIRA, 2019, p. 294).

Não se trata de uma perspectiva vitimizadora em relação à mulher, mas de trazer para discussão a expressiva concentração de violências que se impõem historicamente sobre os corpos femininos e que as relações violentas existem porque são assimétricas de poder permeando o cotidiano das pessoas (BANDEIRA, 2019). Camô (2021) nos fala como se vê dentro desta abordagem:

A única coisa que me faz pertencer ao mesmo grupo que você é a violência que a gente vive a partir do que identificam da gente. Se for isso, foda-se! Eu não quero ser mulher não! Nunca fui! Fui vista como. E foi importante pra mim estar perto disso, inclusive para reconhecer as violências. Assim como, quebrar isso e quebrar essa

certeza engolida, isso é uma certeza que eu engoli, de eu ser mulher, para eu pertencer a alguma coisa e de alguma maneira eu me defender. Criar com pessoas, criar com. Dar sentido assim. E depois flertar com a possibilidade de não ser... então o que seria, né? Tudo o que eu quisesse. E aí dentro disso tem coisa que eu nem consigo dizer ainda, entra num universo muito, não sei. E aí flertar com isso e ver todas as possibilidades e ter outras referências, quebrar tudo, me dá a oportunidade de escolher coisas, escolher estar sendo. E também isso é um processo muito duro porque você passa a identificar muitas violências. E também é um grande alívio, um grande alívio. E é muito doido, porque vai entrando em camadas da subjetividade... porque não é um PDF que você escolhe ali, assim. Existe o processo da subjetividade dessas violências, o que eu quero ser ou não. Que vai entrando em camadas e você vai mergulhando e coisas vão fazendo sentido, e você vai pensando, pera aí isso não é de agora, isso sempre foi, nossa, eu nunca pude exercer isso. Nunca vi isso (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 96).

Camô Oliveira nos fala que foi importante estar perto e inclusive resistir e criar dinâmicas junto a outras mulheres no combate ao machismo estrutural em nossa sociedade. Ao mesmo tempo, não se encontra nesse lugar proposto de empatia de se reconhecer como mulher a partir das violências. Ela se permite fluir com que sente e flertar com outras possibilidades de ser/estar no mundo.

Em uma entrevista, Paul Preciado é interrogado sobre o que está acontecendo agora com a transição de gênero/sexualidade da nossa cultura, o teórico responde que estamos passando de um regime binário de gênero e sexualidade para um regime novo e diferente que ainda não foi nomeado. “Poderíamos chamá-lo de regime de gênero não binário. Eu vejo isso como um deslocamento inevitável, e seus sinais já estão aqui. Agora, parece cientificamente impossível afirmar que existem apenas dois sexos e gêneros.” (REDAÇÃO HYPENESS, 2021).

Vitória e Yáskara (2017) falam que quando manifestamos outras possibilidades identitárias em devir, temos a não binaridade, que se destituiu de uma posição rompendo com lugares e espaços pré-estabelecidos, bem como com os atributos considerados esperados para o masculino e o feminino (BUTLER, 2008). Pessoas que se nomeiam como não-binárias ou fluídas caracterizam-se e descaracterizam-se como homens, mulheres, ambos, entre ou nenhum. Inserem-se na perspectiva de um devir, de estar em trânsito, de estar disposto ao contrário de posto. Segundo Louro (2000), essas possibilidades são oportunizadas por meio do desenvolvimento social e tecnológico, assim como pela viabilidade de estudo e comunicação de uma sociedade globalizada.

No conceito proposto por Bernini (2011, p. 34) de transgeneridade é dito que são “pessoas que se identificam com o gênero oposto ao sexo de nascimento”. Pode-se ampliar a compreensão para as pessoas que não se enquadram no gênero determinado a elas no nascimento. Nessa perspectiva, Raquel e Neilton (2016) incluem os gêneros não-binários que, segundo os autores, além de transgredirem à imposição social dada no nascimento, ultrapassam os limites dos polos e se fixam ou fluem em diversos pontos da linha que os liga, ou mesmo se afastam da mesma.

Ou seja, indivíduos que não serão exclusiva e totalmente mulher ou exclusiva e totalmente homem, mas que irão permear em diferentes formas de neutralidade, ambiguidade, multiplicidade, parcialidade, ageneridade, outrogeneridade, fluidez em suas identificações (REIS; PINHO, p. 14, 2016).

Camô Oliveira (2021, p. 97) diz “sou um corpo em trânsito. Ele transita, hoje eu sou funkeira e amanhã eu gosto de sertanejo. Tô subestimando esse processo falando isso, mas tem uma simplicidade desse tipo também”. Camô diz que não tem pretensão em ser um homem, mas pode ser que se chegue a isso. Entende seu processo como uma permissão, fala de medos envolvidos e inclui a brincadeira, suas criações e invenções nas culturas populares, dentro desse universo:

Isso inclusive se transformou na minha brincadeira, é parte da minha brincadeira. É realmente estar disposto, estar disposta ao agora. Existem muitos medos disso, por exemplo, ir em uma busca muito genuína de legitimar a parada, porque é muito perigoso estar neste lugar, eu, por exemplo, usar vários elementos que não são de uma mulher, usar uma blusa grande, eu deixar a minha barba crescer, alguém me olhar e me estranhar, ou eu não querer usar o banheiro feminino, não me identificar com isso, não faz bem, não entrar ali e entrar em um masculino e alguém me espancar lá dentro? Por nada? Porque não consegue aceitar que eu existo. E esse processo não me influenciar de eu querer exercer, transformar certas coisas do meu corpo e ver coisas. Ter uma coisa que se chama uma *passibilidade*. Que é alguém me ver na rua e achar que eu sou um cara. Não duvidar. Me dá a autorização de passar pelo seu filtro do que é homem ou do que não é homem ou mulher. Isso é a passibilidade. E aí eu fazer uma terapia hormonal ou eu usar as roupas que eu não quero usar porque eu tenho medo de morrer. Isso é um processo de muita... é uma ginástica interna. Superar isso e estar onde se quer estar. Ser quem se quer ser. E primeiramente exige muita presença. Muita presença, porque nunca tá pronto. Eu preciso ser muito honesta. Muito honesto, muito honesto com os encontros, consigo, com os espaços, com os desejos. Virou um trabalhão. Mas, enfim, ser o que se é, é impagável. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 97).

São muitos os processos envolvidos que Camô nos relata, nos instiga e nos trás para reflexão quando entramos no universo de gênero ou até mesmo de um possível rompimento com essa linguagem e criação de novas possibilidades. Não será possível neste estudo aprofundar teoricamente as abordagens e epistemologias trazidas por Camô, ao mesmo tempo, entendemos que suas falas e experiências trouxeram potentes reflexões na nossa discussão de gênero rumo à descolonização.

Entende-se que a coletiva de artistas Casa Moringa se encontra neste momento na abertura de diálogos possíveis e diversos sobre esses espaços existentes e não existentes de gênero dentro da Coletiva e é muito potente ter escutado e vivenciado falas e vivências deste grupo que de fato busca maneiras outras que vão além da nossa programação de estruturas colonizadoras.

Tem sido muito interessante estar num coletivo que os processos, as ferramentas, a circulação das coisas, a distância do centro pra roda, é coerente com o processo de invenção dessa liberdade que a gente acredita, que quer construir e viver. Pra mim tem sido bem importante neste sentido, embora agora esse processo de transgeneridade também deu uma, deu uma... entortada. Deixa todo mundo meio vesgo, né. Porque é realmente um outro processo de aprofundar e entender que não ser uma mulher e participar disso... como que agora a gente vai reinventar isso... esse feminismo... a gente vai demarcar que isso é mulher e eu não faço parte ou não, eu faço parte então a gente vai reinventar coisas... então, a gente vai ter que repensar o que é ser mulher. Porque tudo o que a gente tava dizendo o que era ser mulher, eu participo disso e eu não sou. Eu participo de todos esses conceitos que formavam ainda, mas eu não sou isso. [...] Então o que seria? Não sei, ao mesmo tempo isso é uma invenção também. [...]. Então, tá dando uma sacolejada aí. Mas também, o tempo diz (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 95).

Camô nos fala que esse processo de transgeneridade trouxe para a coletiva Casa Moringa um movimento novo, uma percepção que tem provocado novas buscas, novas reflexões para se entender também o que significa ser mulher e como se dão essas percepções dentro da própria coletiva. Ao mesmo tempo, Camô fala que a Casa Moringa tem sido um espaço de circulação de ideias de maneira horizontal, onde “a distância do centro pra roda é coerente com o processo de invenção dessa liberdade”.

Dentro desse processo vivido por Camô da transgeneridade⁶⁷, a artista brincante nos fala por meio de suas criações artísticas algumas de suas percepções:

⁶⁷ É importante destacar que posteriormente à pesquisa realizada, especificamente no dia 27 de abril de 2022, uma semana antes da defesa deste estudo, Camila Oliveira me informou que nesse meio tempo se identifica como *Francisco Rio*.

Dentro desse processo de transição, vieram os desequilibristas, que são figuras que vivem dentro dessa torre aqui, olha. Essas três torres. A comandante dança com as foices do tempo, que são duas dessas aqui assim. Essa borboleta azul, que é chamada de capitã do mato, as rosas brancas, é uma planta de muito poder, tem as rosas vermelhas, o poder de uma sensualidade, sexualidade, enfim, a própria pomba gira. Muitas coisas... é difícil até explicar, são muitas camadas. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 100).



Figura 23: Camô e sua brincadeira no processo de transgeneridade. Foto: Araceli Silva (2021)

E aí vieram os desequilibristas, que é a munheca, o truque, e a fúria, que eles veem pra derrubar todos esses impérios de certezas. Nada como não ter uma senhora dessa da foice, tem a foice do tempo, que vem pra derrubar todos os argumentos, né. E aí, por exemplo, a munheca, ela tem um chapéu com seringas, ela tem um braço saindo pelo meio das pernas, enfim, a fúria, ela joga um molotov, o truque, ele é um equilibrista, ele carrega uma espada, quando ele derruba no chão é o momento em que a fúria joga o molotov. Enfim, eles derrubam muitas coisas, são muitas metáforas. Desde um tropeço que vai quebrar sua perna, eles que estão ali fazendo aquilo, ou um aparelho de respiração que para de dar a vida, de continuar sua vida. Trabalharam bastante nos últimos tempos, muita morte (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 100-101).

A escolha de terminar esta sessão com falas de Camô relacionando seu processo de transgeneridade com suas criações artísticas que neste caso é a criação de figuras de sua brincadeira⁶⁸ é para enunciar a próxima sessão que aprofundaremos a temática central deste estudo, buscar reflexões sobre possibilidades de descolonizar o gênero por meio das manifestações artísticas das brincantes de culturas populares da Casa Moringa.

⁶⁸ Aprofundaremos sobre brincantes e brincadeiras na sessão *Mulheres Brincantes*.

9. ENTRELAÇAMENTOS: DECOLONIALIDADE DE GÊNERO E CULTURAS POPULARES

Decolonizar olhar tem a ver com se colocar no seu lugar e tipo dar valor para todos os saberes, não só o saber que é o acadêmico, que é o branco, que é o ocidental, que é o que tá na internet, que é o que tá digital. Tem muitos saberes muito profundos que a gente não conhece, que a gente quer conhecer e tem que dar o devido valor, de se colocar no lugar de igualdade com as coisas que a gente faz. Ter essa delicadeza do olhar, por exemplo, para perceber que cultura popular não é espetáculo (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 38).

Maria Lugones (2014) diz que a modernidade organiza o mundo ontologicamente em termos de categorias homogêneas, atômicas, separáveis. A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres negras e do sul geopolítico centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se *mulher* e *negro* são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não a sua presença. Desta forma, ver *mulheres não brancas* é ir além da lógica “categorial”. A autora propõe o sistema moderno colonial de gênero como uma lente através da qual aprofundar a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e de lógica categorial. Lugones (2014) usará o termo *não moderno* para expressar que aquelas formas não são pré-modernas. O aparato moderno as reduz a formas pré-modernas. Assim, conhecimentos, relações e valores, práticas ecológicas, econômicas, espirituais são logicamente constituídas em oposição a uma lógica dicotômica, hierárquica, "categorial".

Rita Segato (2012) diz que apesar de ser a colonialidade uma matriz que organiza hierarquicamente o mundo de forma estável, esta matriz tem uma forma interna: para além da história que instala a episteme colonialidade do poder e da raça como classificadores, existe também uma história da raça dentro dessa episteme; a autora diz que existe uma história das relações de gênero dentro do cristal do *patriarcado*.

Maria Lugones parte do pensamento de Aníbal Quijano reportando-se à raça como ficção, o autor discute sua dimensão de construção mental e cultural em um

determinado tempo histórico, sendo raça uma categoria inventada com o evento da colonização, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial, utilizada como princípio de classificação social dos povos da América, através de critérios biologicistas (QUIJANO, 2005). Quando Lugones remete a ideia de gênero como ficção, ela trás a discussão levantada por Oyéronké Oyewúmi (1997), de que não havia um sistema de gênero nas sociedades pré-intrusão. Ou seja, o gênero foi introduzido pela colonização. De acordo com Oyewúmi, na sociedade africana yorubá havia uma divisão macho/fêmea anatômica, não binária, não hierarquizada. Porém, com a colonização ocidental as fêmeas foram qualificadas como “mulheres” e as africanas e os africanos foram categorizados pela “raça” – essa construção gerou uma dupla subordinação para as mulheres africanas.

Rita Segato (2012) contrapõe as ideias de não existência de gênero e patriarcado nas sociedades pré-intrusão sugeridas pelas teóricas acima. Respalhada de evidências históricas e relatos etnográficos, Segato propõe a existência da nomenclatura gênero nas sociedades indígenas e afro-americanas, ainda que vinculado a um patriarcado de baixa intensidade. Para a autora, com a modernidade, o gênero passou de hierárquico à super-hierárquico. Ela trás o exemplo da posição masculina ancestral de ter sido supervalorizada e promovida com o auxílio das agências produtoras e reprodutoras da colonialidade, na medida em que só os homens indígenas eram reconhecidos como capazes da intermediação pelo homem branco. Segato continua elucidando que houve também um sequestro da política da vida doméstica. Se as mulheres tinham um espaço de deliberação e influenciava na vida comunitária por meio do âmbito doméstico, com a modernização republicana esse espaço foi esvaziado dessas mulheres, sendo substituídos por agências do poder público do Estado com espaços reservados apenas a homens indígenas. Segato diz que a hierarquia dual sempre existiu no mundo da aldeia, assim como a diferença vista de maneira positiva. Porém, com a colonização a hierarquia se tornou binária e a diferença se tornou um problema. Anteriormente a dualidade hierárquica de gênero em que um e o outro (desiguais) podiam funcionar complementarmente, com a colonização qualquer identidade diferente, quando não era marginalizada, deveria ser convertida.

A antropóloga feminista Rita Segato [...] em seus últimos trabalhos, se propõe a indagar a vinculação entre patriarcado e colonialidade e a relação entre sociedades comunais e o estado para pensar a cumplicidade entre Estado feminicida, racismo e

direito. Em sua proposta, discute com Maria Lugones e Oyéronké Oyewúmi a respeito da inexistência do patriarcado e de um sistema de gênero no período anterior à conquista e colonização (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 10).

Mesmo existindo diferenças no pensamento das teóricas quanto à existência ou não e ao nível de patriarcado antes da colonização, ambas concordam quanto ao agravamento das relações de poder e subordinação estabelecidas com a colonialidade, principalmente com as mulheres negras, na medida em que as sociedades indígenas e africanas foram reconfiguradas num processo de penetração de um patriarcado branco, ocidental, heterossexual, burguês e de padrão binário (WASSMANSDORF, 2017). A separação categorial de gênero pode ser entendida como fruto da concepção de mundo do Ocidente: um conhecimento separado, categorizado, binarizado. Desta forma, as categorias são entendidas como homogêneas e selecionam o grupo dominante como norma.

Partindo da perspectiva de Maria Lugones (2014), um feminismo de resistência sugere que possamos contestar as formas de dominação, para que assim sejam oportunizadas construções epistemológicas em que mulheres que estão no entre lugar, nas fronteiras, que vivam múltiplas opressões possam ter outras oportunidades. Então precisamos descolonizar o saber e o ser para dar espaço para um feminismo decolonial. Desta forma, será possível escutar a voz dos não ditos, dos “não humanos” (mulheres, negras, indígenas entre outras), ou seja, visualizar categorias que não foram representadas dentro deste projeto colonial.

De acordo com Maria Lugones (2014), descolonizar o gênero é criticar a opressão de gênero construída sob a perspectiva racializada, colonial, capitalista, heterossexualizada, objetivando uma mudança do social, compreendendo não apenas as situações de opressão das mulheres, mas também as mulheres que são desontologizadas por meio de um processo que reúne questões de racialização, heterossexualização e colonização.

María Lugones, ao completar e ampliar a análise de Aníbal Quijano (1930-2018), para quem a raça é uma categoria de classificação social desenvolvida dentro do processo de colonização, propõe o que denomina um “sistema moderno colonial de gênero” como aquele por meio do qual o colonizador produz e impõe aos povos colonizados, ao mesmo tempo e sem dissociação, um regime epistêmico de diferenciação dicotômica hierárquica que distingue inicial e fundamentalmente o humano e o não humano, e do qual se desprendem as categorias de classificação social de raça-gênero. Para

ela, essas categorias seriam coconstitutivas da episteme moderna colonial e não podem ser pensadas por fora dessa episteme nem tampouco de modo separado entre elas. (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 8).

O feminismo decolonial foi proposto por Maria Lugones interessada “pela recuperação do pensamento latino-americano que deriva do giro decolonial”. É um movimento que cresce e amadurece proclamando “uma revisão da teoria e da proposta do feminismo, diante do que considera seu viés ocidental, branco e burguês”. (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 7)

O giro decolonial é um movimento teórico, ético e político que questiona as “pretensões de objetividade do conhecimento dito científico dos últimos séculos e, no que diz respeito diretamente, das ciências sociais” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 69).

Sob uma capa de pretensa neutralidade, as ciências sociais se constituíram como discursos legitimadores de opções político-econômico-ideológicas que fizeram de uma experiência particular de modernidade o padrão universal incontestado. Agora, trata-se de reivindicar dos cientistas sociais uma postura distinta, a de reveladores dessa histórica cumplicidade ao mesmo tempo em que de artífices do que Mignolo chamou *gramática da descolonialidade*, em que se abre espaço para o aprendizado contínuo a partir do outro, mantendo uma postura desestabilizadora e decisiva na releitura dos construtos discursivos que moldaram obstinadamente o pensamento ocidental, por sua vez, nas palavras de Sandra Regina Almeida (2013), promotor da exotização e fetichização da *diferença colonial* tornada *sujeito subalterno* e silenciado. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 69).

Como mencionado por Miglievich-Ribeiro, a busca da decolonialidade, ou uma “gramática da descolonialidade”, é também se abrir para o espaço de um aprendizado “contínuo a partir do outro”, é buscar leituras sobre ferramentas de possibilidades para a descolonização do ser, do saber, de gênero.

A América Latina se quer interlocutora, em posição simétrica, na produção de teorias sociais, desde sempre desenvolvidas no centro e, agora, demandada pelas margens, sobretudo, com a intensificação da interação entre pesquisadores do eixo Sul-Sul. Nas décadas 1950 a 1970, as ciências sociais latino-americanas viveram salutar intercâmbio que permitiu a projeção de perspectivas originais, a exemplo do debate sobre a dependência, subdesenvolvimento e capitalismo dependente. As décadas posteriores, contudo, cuidaram de diluir tais esforços. Nos dias de hoje, a irrupção de temáticas como a democracia, a participação, a etnicidade, o meio ambiente, as cidades, a segurança, as questões de gênero, dentre outros, reivindicam consideravelmente novas abordagens epistemológicas, ao mesmo tempo, os países do Sul, suas sociedades científicas e intelectuais revigoram-se paulatinamente e criam parcerias que, nalguma medida, autonomizam-se das históricas reverências ao chamado centro. Tal dinâmica não se dá isenta de

contradições mas aponta, ainda assim, novos percursos e, talvez, inéditos pontos de chegada. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 75).

Na busca de abordagens epistemológicas que entrelaçasse ferramentas para uma descolonização de gênero em nosso contexto de países do Sul, nesta pesquisa, entendemos que as *culturas populares* podem ser compreendidas também como práticas de descolonização, enquanto resistência, conscientização e educação libertadora para aqueles que buscam fortalecer esse projeto decolonial em construção (ABIB, 2019).

Stuart Hall (2009) afirma que “[...] definir conceitualmente o termo ‘popular’ é quase tão difícil quanto definir o termo ‘cultura’”. O teórico sustenta que juntar os dois termos pode tornar-se uma tarefa ainda mais difícil, dado o caráter ambíguo das culturas populares, assim como também pontua Marilena Chauí (1989), que aponta que a ambivalência presente nesse universo gera um tipo de atitude “[...] capaz de resistência ao se conformar e conformismo ao resistir”. O estudo sobre culturas populares na contemporaneidade, portanto, deve levar em consideração essa complexidade. O pensamento de Hall (2009) atribuiu à noção de “culturas populares” um conteúdo político que irá articular em torno das relações de poder que definem a luta cultural protagonizada por grupos sociais e comunidades que reivindicam direitos e dignidade (ABIB, 2019).

Abib (2019) entende a cultura popular como um terreno de tensões e antagonismos como explica Hall:

O essencial em uma definição de cultural popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma definição de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Observa o processo pelo qual as relações de domínio e subordinação são articuladas. Trata-se de um processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas (HALL, 2009, p. 241).

Desta forma, as culturas populares originam terrenos de lutas onde memórias, tradições e identidades são convocadas enquanto força motriz no qual demarcará posições e reverberações de vozes, buscando reconhecimento e autonomia diante da cultura hegemônica (ABIB, 2019).

A noção “culturas populares” na contemporaneidade tem se renovado, provocado debates e produções, proporcionando diversas e contraditórias interpretações. Contudo, queremos destacar o caráter político de atuação de grupos e comunidades que

se empoderam ao reivindicar suas identidades e direitos sociais a partir da afirmação de suas práticas tradicionais, regidas pela ancestralidade que faz vigorar o passado e a memória desses povos.

As culturas populares trazem no seu cerne a semente da rebeldia e da contestação. Sua constituição e sua organização se darão pela necessidade de sobrevivência em um contexto de subalternidade em relação à cultura hegemônica. Como existem contínuas relações de tensão entre as esferas de poder na sociedade, serão estabelecidas linhas de fugas que permitirão aos menos poderosos criarem suas táticas para conseguirem enfrentar essa luta desigual, como afirma Certeau (1994). Por isso, essa cultura subalterna é feita de dissimulações, desvios, perspicácias, disfarces, sagacidades, astúcias e artimanhas utilizando as “fendas” e “brechas” do sistema para constituírem suas formas simbólicas de enfrentamento (ABIB, 2019).

Compreender a “cultura popular” significará situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos:

de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto (CHARTIER, 1995).

As formas “populares” da cultura, tanto as práticas cotidianas como as formas de consumo cultural, podem ser pensadas como táticas produtoras de sentido, mesmo que seja um sentido provavelmente estranho àquele visado pelos produtores (CHARTIER, 1995).

Buscando encontrar a arte de caminhar nas culturas populares, podemos ir de encontro com as palavras de Certeau (1994, p. 65), a “[...] opacidade das culturas populares – a pedra negra que se opõe à assimilação”. O que se chamaria de sabedoria, segundo o autor será uma trampolinagem, ou seja, um jogo de palavras associado à acrobacia de um saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e com astúcia e esperteza, no modo de utilizar ou de driblar as normas estabelecidas (ABIB, 2019). Nestas artimanhas de combatentes, existe para Certeau (1994, p. 79), “[...] uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço opressor”.

Muitos exemplos poderiam ser citados no âmbito das culturas populares – de expressões, manifestações, brincadeiras ou celebrações – que foram criadas como forma

de se afirmar, de resistir ou de se contrapor às normas e padrões das sociedades a que pertencem. Nesta pesquisa abordamos as brincadeiras das mulheres artistas brincantes que criam e recriam sua arte com expressões significativas das culturas populares e tradições orais brasileiras entendendo que essas artes produzidas são formas de descolonização.

Este trabalho buscou usar o gênero como categoria de análise na perspectiva da decolonialidade, entendendo gênero como uma forma de colonialidade e buscando reflexões para uma descolonização de gênero a partir da atuação/protagonismo de mulheres artistas brincantes com suas brincadeiras nas culturas populares.

Espinosa Miñoso (2020, p. 6) nos convida para a necessidade de nos alimentarmos de um feminismo que se nutre dos aportes teóricos de análise da “colonialidade e do racismo – já não como fenômeno, e sim como episteme intrínseca à modernidade e seus projetos libertadores”.

Um feminismo, portanto, que se faça cúmplice e se alimente dos movimentos de comunidades autônomas que no continente levam a cabo processos de descolonização e restituição de genealogias perdidas, que assinalam a possibilidade de outros significados da vida em comunidade e reelaboram os horizontes de utopia conhecidos e avalizados universalmente (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 6).

Aceitando esse convite da teórica, este estudo apresenta na sessão a seguir, como resultado da pergunta de pesquisa - *Como “mulheres” artistas brincantes atuam por meio das culturas populares buscando descolonizar o gênero?* - o protagonismo de mulheres artistas brincantes da coletiva Casa Moringa que por meio de suas criações/artes nas brincadeiras de culturas populares nos apresentam possibilidades diversas de processos descolonizadores. Resgatando suas ancestralidades e valorizando as tradições orais brasileiras, a coletiva busca “genealogias perdidas”, anunciando possibilidades de “outros significados da vida”.

9.1 Mulheres Brincantes

Essa coisa dos conceitos, dentro do conhecimento acadêmico, científico, tudo você tem que conceituar, nomear, tem que citar de onde tá vindo [...] muita coisa tá sendo inventada também [...] mulher brincante, é um negócio que a gente tá inventando [...] não é um conceito fechado. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 60-61)

Nas culturas populares, a/o brincante é aquela/aquele que brinca algum brinquedo. O brinquedo seria um dos nomes que pode ser dado para as manifestações das culturas populares. Por exemplo, a/o brincante do cavalo marinho geralmente usa a expressão “Vamos brincar Cavalo Marinho”, no qual o cavalo marinho é o brinquedo da/do brincante desta manifestação artística de cultura popular. A/o brincante é a/o artista da cultura popular que brinca alguma brincadeira, é a/o artista que cria, brinca, inventa, recria, vive a brincadeira em sua vida adulta. A brincadeira acontece no sentido de brincar como as crianças brincam,

Da brincadeira não ser só uma coisa da infância, e aí a gente enquanto adulto, quando brinca aí a gente cria outras coisas, né, cria o Maracatu, faz um frevo, é a capoeira, é o samba de roda, que é de criança também, criança também brinca, essa coisa assim de continuar brincando, da brincadeira não ser só a brincadeira da infância. Brincar na vida inteira, é muito importante brincar. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 42-43).

Nara Oliveira faz um convite ampliando esse conceito para além das culturas populares, quando diz “não só os brinquedos da cultura popular, é mais amplo, nem todo mundo precisa tá dentro de um brinquedo da cultura popular para brincar na vida, tem muitas portas aí, né, pra gente se expressar, ser feliz”. (2021, Apêndice 5, p. 43). A artista brincante nos lembra da importância do brincar também na vida adulta no sentido ontológico, atribuindo sentidos às nossas experiências.

Essa/esse adulta/o brincante é também trabalhadora/trabalhador. Estamos falando de adultos da classe trabalhadora que para além das responsabilidades da vida adulta buscam sentido na vida por meio das brincadeiras para continuarem/viver suas jornadas diárias provavelmente de forma mais suave.

Se a/o brincante é aquela/aquele adulta/o que brinca nas manifestações de culturas populares, o que seria adicionar a palavra “mulher” antes da palavra “brincante”? O que seria a *mulher brincante*?

Quando perguntei a Luciana Meireles o que seria o termo Mulheres Brincantes ela inicia a fala com a seguinte frase de Frei Beto: *A vida brota de duas lavras: a da enxada e a das artes, bens materiais e simbólicos. A primeira dá sustento, a segunda, sentido.* Ela me explica que na vida precisamos ao mesmo tempo de sustento material e sustento de sentido de vida e depois me fala:

Então, que é a mulher brincante? A mulher brincante... ela é uma trabalhadora, porque a gente tá falando da classe trabalhadora, quando a gente tá falando de cultura popular, e ela brinca na vida pra que a vida tenha sentido, pra que a vida tenha graça, pra que a vida tenha alegria, pra que a vida tenha beleza. Então, ela inventa, ela faz roda, ela conta história, ela junta a molecada na rua pra brincar, ela junta as mulheres pra dançar, ela cantar, ela costura, ela borda, ela se diverte inventando boneca, inventando algum brinquedo [...]. Então a mulher brincante ela vai fazer isso. Ela vai trabalhar porque ela é uma adulta, ela não é uma criança brincando, ela é uma mulher, uma adulta, muitas vezes ela vai ter uma família para sustentar, ela vai ter um trabalho e tal. Mas ela vai buscar espaços, ela vai buscar criar espaços onde ela possa alimentar esse fogo interno, essas águas, esse vento, onde ela possa criar, inventar, brincar, se divertir [...] ela é uma inventora, uma criadora. e ela está junto, ela está em relação. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 61).

A mulher brincante é aquela que também brinca um brinquedo. São mulheres que brincam a capoeira, o maracatu, o jongo, a ciranda, o coco, o mamulengo, o cordel, a poesia, entre tantas outras manifestações, ofícios e tradições. Assim como as artistas brincantes da Casa Moringa:

Na Casa Moringa tem várias frentes, há este lugar da criação artística e do transbordamento de uma história ou de um encantamento, que é o brincar. Esse transbordar de uma história de vida, dessa memória, imaginação, que transborda de você através de um encantamento, através da arte, através da palavra, e fazer desde transbordamento algo que toca a pessoa, né, brincar. Então na Casa Moringa, há esse lugar. Mas para que esse lugar possa ser feito, no nosso contexto, há a produção cultural, há a pesquisa, há a comunicação, há a criação de conteúdo, há a vivência; tudo isso, então a gente faz tudo isso. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 9).

Keyane Dias nos conta que as artistas brincantes da Casa Moringa criam e transbordam suas artes por meio de diversos encantamentos, que são suas brincadeiras e suas ações. Lembra que para concretizar algo é necessário antes a pesquisa, a criação de conteúdo, entre outros, ou seja, para que a brincadeira aconteça é necessária a organização, o trabalho prévio antes da feitura. Um trabalho de sustentação das/dos brincantes para que a brincadeira aconteça.

Para que a brincadeira aconteça, vale uma reflexão sobre os lugares que têm sido ocupados pelas mulheres nas culturas populares.

a mulher tá super na cultura popular, mas é como se ela não tivesse... ela tá muito na manutenção de tudo da cultura popular né, o corpo da mulher está a serviço da cultura popular em muitos sentidos né, tanto na sustentação dos brinquedos quanto na sustentação dos brincantes, e da nova geração de brincantes, né, de passar os conhecimentos né. Então, mulher é cultura popular, assim como o homem também está lá. Agora onde a gente não está é nos espaços de protagonismo. Ou está muito pouco, né. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 35).

A mulher tem ocupando espaços de sustentação e manutenção dentro das culturas populares, ou seja, para que uma brincadeira de mamulengo⁶⁹ aconteça é necessária, por exemplo, a confecção dos bonecos, das roupas desses bonecos, da tolda do mamulengo, esse trabalho ainda tem sido feito predominantemente pelas mulheres.

eu vejo muito ainda a mulher é aquela que costura a roupinha do boneco, a que borda, que faz o pano da tolda, ainda muito no lado da costureira, não reconhecida como a mulher que faz, a mulher brincante. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 19).

Para além dos serviços ainda predominantemente realizados por mulheres, como a confecção e produção de cenários, figurinos, entre outros, a mulher brincante é a mulher que irá protagonizar a brincadeira, é a mulher que irá ocupar o centro da roda. A mulher brincante brinca sua brincadeira, seja ela qual for, ocupando espaços de protagonismo, dentro desse universo do machismo estrutural também reinante nas culturas populares.

Criamos um espetáculo que se chamava Mulheres Brincantes. Que depois deu o nome a oficina que eu segui dando, essa oficina de criação e investigação desse lugar da mulher que brinca, *da mulher que ocupa o centro da roda* [...] a gente começou a questionar e perceber que onde estavam as mulheres na cultura popular do Distrito Federal? Porque a maioria das mulheres que a gente conheceu como brincante, em algum momento pra elas seguirem fazendo, trabalhando com cultura, elas tiveram que ir para os bastidores, elas tiveram que virar produtoras culturais, que davam suporte à sustentação e a manutenção para que homens recebessem o título de mestres e de brincantes. Então, a gente como essa nova geração, a gente começou a perceber essa incoerência... por que as mulheres não estão? Por que só existem mestres reconhecidos? (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 54).

A mestra Tetê Alcândida nos fala da pouca visibilidade das mulheres enquanto brincantes nas culturas populares. Entende que já ouve algum avanço; porém, ainda é

⁶⁹ Iremos abordar com mais detalhes sobre a brincadeira do *mamulengo* na sequência desta sessão.

preciso muita luta para uma equidade de gênero nas manifestações de culturas populares com a mulher ocupando o centro da roda como brincante.

Hoje eu acho que a gente tem uma conquista muito boa, no Catalogo do IPHAN que acabou de lançar, eu sou uma das brincantes que tá neste catalogo [...] acho que somos três mulheres que estamos neste catalogo, como patrimônio cultural do Brasil. Participamos da roda de mamulengos, onde somente três mulheres brincou. Aí a gente ganhou o caderno de artes do Correio Braziliense, que fez entrevistas com as mulheres, então a gente conquista aí esse espaço, pequeno, né, três para dez, mas enfim estamos indo. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 19).

O catálogo⁷⁰ do IPHAN relatado pela mestra se chama “Mamulengos do Distrito Federal: Patrimônio cultural do Brasil” é um catálogo desenvolvido coletivamente pelos bonequeiros e pelas bonequeiras apresentando os Mamulengos no Distrito Federal com suas histórias e seus elementos identificados no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste brasileiro.

De um universo de 18 Mamulengos apresentados nesse catálogo, apenas 2 são protagonizados por mulheres, restando alguns outros que também há mulheres mamulengueiras, porém inseridas em algum grupo ou dupla. Ou seja, o mamulengo ainda é predominantemente protagonizado por brincantes homens.

Vale ressaltar que as duas protagonistas brincantes desse catálogo são mulheres brincantes da Casa Moringa, a Mestra Tetê Alcândida e a mamulengueira Fabíola Resende, ambas serão detalhadas na sessão seguinte.

Um dos projetos realizados pela coletiva Casa Moringa se chama *Prosas Brincantes*. Luciana Meireles nos conta que esse projeto é o lugar para se buscar reflexões sobre as ações que estão sendo realizadas pela coletiva em diálogo com a realização de outras iniciativas realizadas por outras mulheres, outros grupos que também estão protagonizando e se encontram neste momento das Prosas Brincantes para dialogar e compreender o que é a diversidade. A diversidade que respeita o que é singular da/do outra/outro, a verdadeira diversidade que não busca a homogeneização:

A gente tem interesse em existir e dialogar com outras existências para compreender o que é esse lugar de diversidade. Sabe essa coisa de que podemos ser muitos povos, muitas aldeias e muitas línguas. A gente não tem que homogeneizar todo mundo, num projeto só, sabe? A gente não tem que todo mundo falar uma mesma língua. Então eu posso chamar de *mulher brincante*, a outra chama de sambadeira, a

⁷⁰ Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/mamulengosdodistritofederalweb.pdf> >. Acesso em 17 de março de 2022.

outra chama de jongueira, a outra chama de guardiã da floresta. São vários nomes para um mesmo lugar que a gente tá criando e se comunicando. Mulheres que estão protagonizando processos. E a gente pode criar muitos nomes pra isso. Nos interessa refletir o que é esse lugar e o que a gente tá fazendo. Então, as prosas brincantes vem nesse sentido mesmo, como espaço pra gente conversar e conhecer as outras mulheres que também tão fazendo essas coisas. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 63).

Luciana Meireles nos trás para reflexão sobre possibilidades de buscar novos olhares para uma mesma questão, no sentido de aprendermos a respeitar, escutar e realizar trocas em nossos processos de aprendizagens, diálogos e construções de conhecimento. O termo mulheres brincantes pode ser utilizado por várias pessoas de diferentes formas, tais como sambadeira, cirandeira, capoeirista, poetisa, entre outros.

Se for possível afirmar que exista um sentido genuíno do termo mulheres brincantes, eu digo que é quando uma mulher adulta brincante ocupa espaços de protagonismo - no centro da roda - dentro de qualquer brincadeira, qualquer manifestação de culturas populares, quaisquer tradições orais brasileiras, e amplo para qualquer outra manifestação da vida que seja encontrada um sentido para brincar sua brincadeira.

Fabíola Resende, Luciana Meireles, Nara Oliveira, Keyane Dias, Camô Oliveira e a Mestra Tetê Alcândida se automeiam como brincantes de culturas populares. Todas estão em processos de criações, invenções e vivências de brincadeiras.

Somos um grupo de mulheres pesquisadoras, educadoras, brincantes, comunicadoras, tudo isso tá junto. Então o brincante, muitas vezes a brincante, a gente aprendeu com alguém o que a gente tá fazendo, e ressignificou através da nossa história de vida, da nossa vivência, para criar algo novo, né. Então, tem toda uma rede com quem a gente aprendeu, com quem a gente compartilhou, com quem a gente criou e produziu, é um universo, brincar e criar. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 9).

A coletiva possui suas ações, criações e encantos enquanto grupo, mas também cada uma das artistas protagoniza diversas brincadeiras que iremos agora conhecer um pouco mais dos trabalhos artísticos, habilidades, dons e encantos de cada integrante.

Vale ressaltar que buscar conhecer um pouco mais da individualidade de cada brincante, jamais será no sentido de comparação de um trabalho em relação ao outro, o que seria uma reprodução de colonialidade no sentido de competição/produção/quantidade, a proposta é ressaltar o protagonismo de cada uma

delas neste universo artístico e cultural que também emerge aqui no Distrito Federal.⁷¹

9.1.1 Luciana Meireles e Camila Oliveira (Camô): do protagonismo nas brincadeiras e criações de suas figuras, Maria das Alembraças e Maria Pé de Vento, à criação da oficina mulheres brincantes

A trajetória desta sessão será a partir do ponto em comum que existe entre Luciana Meireles e Camô Oliveira. Depois seguiremos conhecendo um pouco mais, individualmente, das narrativas de histórias de vida dessas brincantes.

Luciana Meireles é “contadora de histórias, educadora, produtora cultural, griô aprendiz, doula, mãe de Inácio⁷²”, cocriadora da Casa Moringa e há mais de 15 anos segue aprendendo com a Pedagogia Griô, a capoeira angola, a palhaçaria popular, entre outros. É no teatro de terreiro, especificamente no *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, que a artista encontrará Camila Oliveira (Camô).

Camô Oliveira é artista, brincante, viajante e pesquisadora. Assim como Luciana, “são formadas na tradição oral por mestras e mestres da vida, dos terreiros e das estradas”. Camô brinca no brinquedo tradicional de Seu Estrelo por mais de oito anos (2011/2019), “onde percebeu a importância política do encantamento ao enxergar o mundo dançando, tocando, bordando e atuando”. É licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Brasília (IFB). “Se aventura pelo hibridismo da cena e do audiovisual, conectando saberes e ofícios”.

Eu fui em busca também do Seu Estrelo e Fuá do Terreiro, que era um grupo de cultura Popular referência para mim dentro do Distrito Federal, pela criação e invenção do mito do Calango Voador, eu achava fantástica essa possibilidade de poder criar um mito para a cidade de Brasília, e quando eu tava lá dentro do Seu Estrelo, e vivi e aprendi muito com o Tico Magalhães, que é o coordenador do grupo, o criador do mito. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 53).

Em 2004, o Seu Estrelo e Fuá do Terreiro iniciou sua trajetória em Brasília. Segundo seu fundador Tico Magalhães, “o grupo surgiu com a ideia de criar uma brincadeira que abarcasse os elementos da própria cidade: seu bioma, seus moradores, sua história” (MOREIRA, 2015, 86).

⁷¹ A construção da escrita sobre a individualidade das criações artísticas de cada artista brincante também se deu pelos desdobramentos de detalhes concedidos durante as entrevistas relacionadas aos trabalhos desenvolvidos.

⁷² Site Casa Moringa < <https://casamoringa.com.br/nos/> >.

Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro mistura nossos sotaques, instiga nossos mistérios e revela uma tradição brasiliense, candanga e cerratense. Criou um identificador cultural para e em Brasília, e marra elementos do Cerrado na vista e no imaginário popular, brincando o Mito do Calango Voador. Com seu som, o Samba Pisado, reverencia a terra, a água, o ar e o fogo e as gentes que pisaram e pisam este chão, trazendo suas referências e bênçãos. (ENCONTROTECA, 2022, p. 1).

O grupo é formado por diversas manifestações das tradições brasileiras, tais como cavalo marinho, maracatus de baque solto e virado. A busca do grupo na criação de um mito que contará a história da própria cidade, trás “uma história mítica sobre a origem do mundo e da humanidade, centrada na história de Brasília e do Cerrado” (MOREIRA, p. 87). Camô Oliveira brincou no terreiro por muitos anos e nos conta um pouco desse processo inventivo:

A tradição da gente é a gente mesmo, que se banha, que se come, que se bebe dessa galera. Piaba de ouro, maracatu estrela brilhante, no meu caso coração nazareno, bebe de tudo isso. E bebe de toda essa galera que se misturam e que trouxeram suas brincadeiras para inventar uma cidade. Então, essa brincadeira surge mais ou menos da necessidade de inventar também uma brincadeira pra cidade. Aqui a gente vai falar então sobre a nossa história. A gente vai inventar uma tradição de uma cidade sem tradição. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 93).

Segundo Andressa Moreira (2015), a brincadeira do grupo é feita em rodas. Para Tico Magalhães, “tal brincadeira é uma espécie de teatro de terreiro, que conecta a terra comum, dos humanos, à Celestina (das figuras encantadas)” (p. 87-88).

Assim, o Seu Estrelo constrói suas rodas a partir de uma complexa mistura, que envolve a *botação de figuras* (cênica), o toque/chamada de cada figura (música), o cenário e os figurinos (plástica/visual). No que diz respeito à construção das figuras, [...], o grupo dedica-se semanalmente aos encontros (ensaios) que visam às suas *botações* constantes. (MOREIRA, p. 88).

Andressa Moreira nos explica que diferentes de personagens que realizam sua apresentação durante uma peça de teatro, por exemplo, aqui no Seu Estrelo a brincadeira cênica acontece implicando botar figuras ou botação de figuras. Esse processo de botar figuras nomeadas no grupo de Seu Estrelo, aqui no nosso estudo iremos chamar de *criação* de figuras, de acordo com as narrativas de nossos artistas brincantes. Vale a pena ressaltar, que no processo de botação de figuras, “cada figura possui características próprias: história, figurino, dança e música” (MOREIRA, p. 89).

Para além do processo de botação de figuras no grupo, surgiram algumas inquietações de Luciana Meireles e de Camô Oliveira quando ainda integravam o grupo do Seu Estrelo.

Eu me questionava muito e conversava muito com ele, pô Tico, mas aqui no mito⁷³ tá contando a história de asas, né, que é o Plano Piloto, mas e toda a galera que não entrou dentro das asas né, toda a galera que ficou ali às margens da cidade asa. Onde é que essa galera entra no mito? Então, a gente conversava muito sobre isso, eu segui com essa inquietação. Passei uns cinco anos, eu acho, dentro do grupo, foi uma vivência que estruturou muito do que eu faço hoje, que é esse teatro que o Tico chama de Teatro de Terreiro⁷⁴ [...]. Então segui nessa investigação, né. Também querendo fazer essa conexão, como é que a gente conectava então esse mito inventado pra Brasília, mas trazendo pra nossa realidade de ser uma comunidade que tava ali no Mercado Sul, porque a Casa Moringa se enraizou muito no Mercado Sul, a gente passou uns cinco anos trabalhando lá, com espaço cultural fazendo uma gestão compartilhada de espaço, de uma loja, onde a gente fez oficinas, ações, atividades. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 53-54).

Luciana Meireles diz que ter integrado o grupo do Seu Estrelo, por aproximadamente cinco anos, deu estrutura para o trabalho que ela desenvolve atualmente, ao mesmo tempo desde aquela época se sentia incomodada de não ver inclusas as histórias que estavam fora das asas (referindo-se Asa Sul e Asa Norte), ou seja, as histórias das cidades satélites, cidades das periferias de Brasília que pareciam não estarem contempladas no Mito do Calango Voador. Lembrando também que a Casa Moringa surge do encontro de amigas no Mercado Sul, Taguatinga, cidade satélite do DF.

Em algum momento no Seu Estrelo senti que ficou pequeno. Senti que o meu sonho era grandão. E de que eu precisava protagonizar uma brincadeira, de que eu precisava ter uma brincadeira. Não necessariamente eu precisava sair de lá para eu ter uma brincadeira. Talvez isso na verdade fosse o ideal, talvez não, seria o ideal. Mas a vida sabe de muita coisa. Então eu tive que sair e nesse processo eu encontrei a Luciana [...] descendo a rodoviária, a gente sentou no meio

⁷³ Aqui Luciana se refere ao mito criador do grupo, O Mito do Calango Voador. Disponível em: <<https://rosadosventosinstituto.com.br/2021/08/24/o-mito-do-calango-voador-e-outras-historias-do-cerrado/>>.

⁷⁴ Luciana Meireles (2021) explica que a expressão usada, Teatro de Terreiro, no grupo do Seu Estrelo, é nomeada de outras formas, “no Invenção Brasileira o Chico chamava de Teatro Popular, Chico Simões aprendeu com Carlinhos Babau e chamava de Cameloturgia, que é a dramaturgia do Camelo de Rua, essa coisa dos brincantes da Cultura Popular” (Apêndice 5, p. 54).

fiu e começou a contar várias coisas, vontade de fazer [...] a gente sentou, na beira da rodoviária ali, na encruzilhada, e começou a falar várias coisas e vontades [...] tinham coisas ali pra acontecer. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 91).

Camô Oliveira (2021) nos conta que parecia não caber mais dentro do grupo do Seu Estrelo, por sentir a vontade de ser protagonista e isso parecer não caber ali dentro, “não caber esse protagonismo, não caber uma descentralização desse protagonismo, não circular isso. Então, era raso para o que eu queria construir enquanto brincadeira” (Apêndice 5, p. 94). Também nos conta da preocupação de sair do grupo:

Eu tive também que ter muita coragem, porque essa brincadeira do Seu Estrelo ela também é única, né. A gente inventou um mito e um som pra cidade, a gente inventou uma brincadeira, a gente inventou o terreiro. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 93).

Naquele momento, Camô já havia tido aquele momento de conversa com Luciana no qual ambas sentiam necessidade de protagonizarem suas brincadeiras. Camô detalha o que estavam vivendo naquele momento:

Quando eu sai, eu vi também que eu precisava ter um chão. Porque é muito difícil sair de algo que é muito grande e ter um grande vazio pela frente simplesmente assim. E aí ela [Luciana] me ligou e falou que queria fazer uma oficina com as mulheres brincantes e eu já tenho uma proposta que é assim e tal e eu quero fazer com você e quero saber se você quer fazer comigo, e aí eu falei, lógico que sim. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 93).

A proposta da criação de uma oficina de mulheres brincantes era uma ideia gestada por Luciana há vários anos, que surgiu após o Espetáculo Mulheres Brincantes⁷⁵, e ali naquele momento o convite a Camô era para ambas conduzissem uma oficina “de criação e investigação desse lugar da mulher que brinca, da mulher que ocupa o centro da roda”. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 54).

Eu já com a minha experiência de teatro de terreiro, com a dança; a Lu com a história da Pedagogia Griô, então a gente se juntou assim. E principalmente pela necessidade que a gente tava tendo de construir, aprofundar e brincar as nossas brincadeiras. A gente também tava começando a facilitar para as outras uma possibilidade de elas construírem suas figuras, a partir de histórias. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 93).

Assim surgiu a Oficina Mulheres Brincantes no qual Luciana Meireles e Camô Oliveira, durante todo o ano de 2019, conduziram uma oficina que germinou várias criações de figuras, encantamentos e brincadeiras. Para além da realização desta oficina

⁷⁵ Ver sessão *Feminismos*.

em 2019, também foram realizadas outras oficinas para mulheres brincantes. No site da Casa Moringa encontramos os detalhes de como aconteceram e o como é essa oficina:

Espaço de acolhimento e criação artística entre mulheres, a partir da brincadeira, da diversidade e de mitologias presentes nas tradições das culturas populares. Um convite para que cada participante mergulhe em suas histórias de vida e ancestralidades, parindo figuras, poesias, movimentos e novas histórias. O processo criativo feminino girando em roda. A Oficina Mulheres Brincantes foi criada e facilitada pela artista brincante e arte-educadora Luciana Meireles, e segue sendo recriada em parceria com a brincante e dançarina Camila Oliveira. Desde 2015, foram realizadas seis edições, que ocuparam o Espaço Cultural Mercado Sul (Taguatinga), o Centro Tradicional de Invenção Cultural (Asa Sul), o Espaço Kifanda (Conic) e a Casa da Árvore (Asa Sul). Cada encontro é moldado a cada grupo e mulheres presentes, permeado pelas possibilidades e potencialidades da capoeira, do samba de coco, do samba de roda, das bandas de pife, da palhaçaria, do mamulengo, do teatro de terreiro, do samba pisado e da Pedagogia Griô. Saberes que se encontram a serviço da louvação ao feminino e à brincante, essa mulher que transcende e cria seu próprio caminho rumo à encantaria⁷⁶.

Ainda em 2019, Camô Oliveira recebeu outra ligação de uma amiga falando da abertura de pauta no Espaço Renato Russo, chamando-a para apresentação:

Eu só sabia que eu tinha que fazer, eu não tinha nada, só os acessórios, mas eu sabia que eu tinha que fazer [...]. Beleza, vou tentar escrever. Fui, escrevi e falei, vou, mas eu não vou sozinha não. Fui e falei, Luciana, vou botar esse negócio aqui e tu vai, não quero nem saber. Junia, você tem aí a Sereia Luzia, [...] e Coralina, Leticia Coralina, e a gente fez, e beleza. Gente, a gente precisa abrir o espaço, só abrir o espaço. Depois a gente trabalha em cima, produz, faz coisas, vamos com a cara e coragem mesmo. Aí a gente abriu o primeiro Solares Brincantes, que é um Encontro de Mulheres Brincantes do Distrito Federal, no Renato Russo. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 94).



Figura 24: Artistas do 1º Solares Brincantes: Luciana Meireles (1ª da direita para esquerda) e Camô Oliveira (3º). Foto: Benfeitoria⁷⁷

⁷⁶ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/oficina-mulheres-brincantes/>>

⁷⁷ Disponível em: <<https://app.benfeitoria.com/projeto/solaresbrincantes?lang=en>>. Acesso em: 20 de fevereiro.

“A gente lotou a sala todos os dias. Foi incrível! Foi muito importante pra mim”.
(CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 94).



Figura 25: Maria Pé de Vento (Criação da figura de Camô Oliveira). Foto: Casa Moringa.



Figura 26: Maria das Alembrações (Criação da figura de Luciana Meireles). Foto: Casa Moringa.

E é nesse processo de criação de figuras, que agora vamos conhecer um pouco mais da história de cada uma das figuras encantadas criadas pelas artistas, a construção de suas figuras acontecem também a partir de suas histórias de vida.

A *Maria Pé de Vento* é a figura criada por Camila Oliveira (Camô) é uma candanga que se encantou. Camô nos conta que sua mãe quando era criança escrevia cartas para as pessoas, que não sabiam escrever, essas cartas eram enviadas aos parentes que ficaram em suas cidades de origem.

a Maria Pé de Vento que é a minha brincadeira, que é uma homenagem a minha mãe, que é uma contadora de histórias. A Pé de Vento é uma mensageira alada, que encaminha recados, saudades. A Pé de Vento é uma candanga que se encantou. A minha mãe quando era criança e veio construir a cidade, e se alfabetizou aqui ainda criança, ela escrevia cartas para as pessoas que estavam construindo aqui e não sabiam escrever, e enviava para os parentes que ficaram. Então, era uma arqueóloga do tempo, das saudades das pessoas daqui. Então, ela sabia o quê ia escrito, iam fotos, iam perfumes, ia dinheiro, e aí a Pé de Vento é essa Candanga que é a minha mãe, né. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 93-94).



Figura 27: Maria Pé de Vento. Foto: alo.com.br⁷⁸

Essa aqui é a Pé de Vento. Aí ela tem essa rabiola, que é o que me coube, que é o fio do tempo. O fio do tempo ele embola, e cada fitinha dessa é uma história. É um recado. Que amarrado no fio do tempo. Aí tem a brincadeira de que as vezes o fio do tempo é cortado, o fio da história, né. E aí é ela, essa senhora aqui. Essa é a Pé de Vento, minha mãe, eu também, né, que eu pari. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p.100).

Camô Oliveira nos conta que foi bem menina de rua, seu sonho era ser jogadora de futebol. Mas não foi possível pela invenção da sociedade de limites pra quem

⁷⁸ Disponível em: <<https://alo.com.br/solares-brincantes-abre-roda-de-tradicoes-feita-por-mulheres-da-cidade/>>. Acesso em: 23 de março de 2022

identificam como mulher. Camô conta que quando tinha quatro anos sua mãe entrou na UnB, graduação em Pedagogia, e isso transformou a história de sua família.

Cheguei a estudar na escola de música. Minha mãe sempre fez muita questão de colocar a gente perto das artes. [...] E aí pude sempre tá flertando com isso, com a cultura, com a arte, com esse fazer, com a poesia, com a educação. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 87).

Camô não queria estudar na Escola de Música⁷⁹, queria jogar futebol. Mesmo não gostando, disse que aprendeu mais na convivência de andar naquele corredor, e ver todo mundo com os seus instrumentos, “os instrumentos existem, coisas existem, pegar e ouvir”.

Mas teve uma coisa incrível [...] na escola de música, para percepção musical, de 15 em 15 dias a gente vai assistir os recitais, isso pra mim foi incrível! Tipo assistir, duas vezes por semana, três vezes por semana, várias vezes, pessoas tocando, fazendo recitais. Era a melhor parte mesmo. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 87).

Foi na Escola de Música de Brasília, com 10 anos de idade que Camô entra em contato com seu encantamento pelas culturas populares.

Apareceu na escola de música o Seu Zé do Pife, e o irmão dele João do Pife. [...]. E aí quando eu vi o Zé do Pife e o João do Pife entrando naquele salão e tocando daquela maneira aquilo eu falei, gente agora eu tô entendendo o que era para aqui ser. Nossa, eu quero isso! Bonito! Desse jeito! É fácil, é leve, é tranquilo! (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 87-88).

Ainda adolescente, no ensino médio, Camô conhece o Mercado Sul e também se encanta com o lugar.

Foi incrível este encontro com o Mercado Sul, o Virgílio [mestre], bonecos. E assim, cheguei num lugar, ao mesmo tempo eu tava vivendo meu luto de não ser jogadora de bola. E aí também surgiu a oportunidade de encontrar o Seu Zé do Pife. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 88).

No meio de todas essas descobertas, chegam mais novidades na vida de Camô. Na verdade, acontece em momentos simultâneos, sua graduação de dança no Instituto Federal de Brasília e sua chegada no Terreiro do Seu Estrelo. Vamos escutar um pouco mais de cada uma dessas experiências.

⁷⁹ A Escola de Música de Brasília (EMB), considerada uma das melhores em educação musical e profissional da América Latina, está entre as mais conceituadas do mundo. Pública, a instituição fica sob a coordenação da Secretaria de Educação do Distrito Federal e tem como missão ser democrática e atender os mais diversos tipos de alunos. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/escola-de-musica-de-brasilia>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

Tive um momento que eu fiz exame pro vestibular [...] Minha mãe me incentivou a fazer uma aula de teatro, que era segunda, quarta e sexta no espaço Renato Russo [...] Coisas me guiam, muito forte isso, quando eu estava na escola de teatro, no espaço Renato Russo [...] eu achei que o cartaz do IFB, eu passei na primeira turma de dança do IFB, salve Lula, meu presidente! Eu achei que era um curso de terça e quinta. Quando eu vi eu passei em uma Escola Superior. Eu tive que abandonar o teatro, porque era grade fechada, primeira turma e tudo mais. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 89).

Camô fala que o curso de dança lhe preparou para fazer qualquer coisa na vida. Qualquer coisa que fosse estudar ou fazer teria relação com as coisas,

eu precisei chegar aos 20 anos para ter a base para me sentir presente, pra unificar, integrar o meu corpo com as minhas emoções, com os meus pensamentos, com os meus desejos. Quebrar questões dessas dicotomias, filosofar sobre o corpo, sobre a vida, a fome do mundo, enfim. Estar no corpo é ético. Estar em sim. É o primeiro passo para você protagonizar uma história, pra você ser um cidadão, contar sua história, conhecer a história dos seus. Precisa sentir, primeira coisa, precisa assumir que sente. Precisa degustar que sente. Fazer sentido a partir desse sentir. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 89-90).

Para a artista brincante, sua formação na dança se completa com sua formação dentro da tradição oral no Seu Estrelo. Para a brincante, sua formação transita também entre as culturas populares e na tradição oral dos encontros com as mestras e os mestres que permearam em sua vida.

O conhecimento construído por meio das tradições orais também é um dos caminhos trilhados por Luciana Meireles.

Luciana Meireles se encanta com as culturas populares e tradições orais ainda adolescente. Por volta dos 17, 18 anos ela conhece o Mercado Sul e por ali viveu durante alguns anos uma intensa formação do Ponto de Cultura com oficinas, montagem de espetáculos, ações dentro das escolas públicas entre outros.

Aos 17 anos, Luciana ingressa na UnB e se depara com vários conflitos existenciais e ao mesmo tempo encontra uma outra possibilidade de formação social e política em sua trajetória de vida:

Quando eu cheguei na Universidade foi que realmente caiu a ficha do tamanho desse buraco social, político e histórico. Porque aí eu realmente tive contato com pessoas que viviam uma outra realidade social, econômica. E foi quando eu me deparei então com um buraco na minha identidade assim, não reconhecimento, né. Por que então na Ceilândia eu era a menina de olhos claros que tinha passado na UnB, então eu tinha um lugar de privilégio em relação aos meus amigos e amigas da Ceilândia. Eu tive amigos mortos pelo tráfico, eu tive

amigos preso, né. Então, havia esse conflito porque eu ocupava esse lugar de privilégio em relação as minhas amigas e meus amigos negros, indígenas e afro-brasileiros. E quando eu ia pra Universidade eu era a menina estranha da periferia, a que chegava atrasada porque tinha que pegar um ônibus de duas horas para chegar na Universidade, a que não tinha assistido aos filmes, não tinha acesso aos livros que todo mundo já tinha lido, enfim, e todas essas diferenças né. [...] Quem é que eu sou nessa pirâmide social, né? E aí foi quando eu *conheci o Ponto de Cultura, Invenção Brasileira, no Mercado Sul em Taguatinga*, e conheci algumas pessoas, uma turma, que também vivia esse trânsito, entre o Plano Piloto e as Satélites, outras pessoas que também viviam nesse movimento né, de ter vindo de um lugar, digamos marginalizado e aí vai ao centro em busca de conhecimento dos bens culturais, e aí a gente começa a conhecer então não tô sozinha... tem outra galera aqui que também vive esses conflitos, essas questões. *Foi aí que eu tive minha formação política, foi dentro do Ponto de Cultura*, [...] e aí a partir dessa conexão com esse movimento Pontos de Cultura, foi tipo um raio, uma iluminação, um raio de iluminação de entendimento sobre quem eu era, dentro desse jogo né social, político do povo brasileiro. [...] Eu me identifiquei muito com essa galera dos Pontos de Cultura, a gente conheceu outras pessoas de outros lugares do Brasil, havia os encontros, a gente viajava, fazia várias atividades de formação, fóruns, seminários... então, foi um momento de muita efervescência cultural e política na minha vida. [...] Aí falei, achei a minha galera, porque eu ia pra Universidade e não conseguia sentir esse sentimento de pertencimento... eu me achava uma estranha, meio alienígena, gostava muito de tá lá porque eu sempre gostei muito dessa coisa de busca do conhecimento, de ler, de estudar, eu sempre achei massa descobrir, aprender, né, coisas novas... então eu ficava muito encanta, bah a biblioteca, as pesquisas, não sei o que... mas eu não me identificava. E aí o Ponto de Cultura já era aquele lugar que tinha isso tudo, mas tinha prática, a gente tava vivendo as coisas na prática, na realidade. Chegava fim de semana fazia uma festa na rua, varria a rua, distribuía comida, juntava a criançada e dava oficina, e brincava boneco. Aí ia pra escola, fazia ação, *então era uma movimentação que pra mim deu sentido mesmo, sabe assim... sentido de vida*. Comecei a me sentir existindo, sabe? Fazendo algo que eu falava, cara, isso é importante! Que massa! Eu tô fazendo algo importante, eu tô fazendo parte de uma história, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 49).

Concomitante a essa intensa formação nos Pontos de Cultura, Luciana conhece a Pedagogia Griô e se sente arrebatada por esta nova forma de produzir conhecimento, o reconhecimento da ancestralidade e das tradições orais. Neste período a artista estava começando a criar sua brincadeira com a *Palhaça Carona*. Ela decidiu ir para a Bahia fazer um aprofundamento no circo e na Pedagogia Griô.

Porque aí eu tava nesse mergulho da palhaçaria, fiquei sabendo que tinha um circo que era um circo-escola lá no Vale do Capão na Chapada Diamantina que era um Ponto de Cultura também. [...]. Eu tava fazendo 21 anos nessa época. E aí foi meu primeiro mochilão,

meu primeiro se joga na vida, com a história da Palhaça Carona, e vou pegar carona e vou ir descobrir o caminho do circo, da palhaçaria, da brincadeira e tava encantada e fui. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 51).

Quando Luciana retorna para Brasília decide trilhar um caminho não formal, decidiu trilhar o caminho literalmente das tradições orais:

Eu peguei os meus livros, tranquei todos dentro de uma mochila e falei assim: eu não vou mais ler porque eu quero aprender a tradição oral. E aí eu fui aprender a tocar pandeiro, fui aprender a tocar berimbau, fui aprender a cantar as cantigas, fui aprender as coisas pela oralidade, eu me desafiei mesmo, então é isso, então eu quero fazer isso valer a pena. Eu quero aprender mesmo com a tradição oral. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 51).

Neste movimento, Luciana Meireles decidiu sair da Universidade⁸⁰, escolheu vivenciar, mergulhar nas tradições orais e entendeu ser possível a construção de conhecimento por meio da oralidade, a ciência que também existe nas rodas, nas cantigas, nas brincadeiras.

Fiquei muito encantada com essa possibilidade de viver isso, a possibilidade de isso se tornar o meu trabalho, porque a Ação Griô, na época, dava essa possibilidade também né de a gente poder aprender a escrever projetos, escrever relatórios, como é que você fazia pra também gerir isso enquanto trabalho, né, enquanto uma fonte de renda. Aí pronto, eu falei é aqui, é isso, vamos nessa. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 50).

Luciana nos conta que junto de sua aprendizagem dentro do terreiro do Seu Estrelo, das vivências da Pedagogia Griô e de toda sua caminhada nas tradições orais e nas culturas populares, ela cria e recria sua figura encantada, que é a Dona Maria das Alembrações. Quem é Maria das Alembrações? É a figura criada pela artista brincante, “uma figura mítica raizeira cerratense. Ela aprende com árvores a lembrar o passado e o futuro, subindo por raízes profundas e semeando nossas lembranças”⁸¹. Vamos conhecer um pouco mais dessa figura contada por *Dona Maria das Alembrações*:

⁸⁰ É importante ressaltar que Luciana Meireles fez a escolha de trilhar o conhecimento por meio da oralidade, desta forma decide sair da universidade, mesmo tendo ingressado na UnB em dois cursos, Artes Cênicas e Língua Portuguesa do Brasil, como segunda língua.

⁸¹ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/caravana-das-alembrações/> >.



Figura 28: Maria das Alembraças (Luciana Meireles). Foto: Araceli Silva (2021).

Chegando, peço licença
Pra essa história contar
Aos mestres peço a benção
Pra aqui poder narrar
Uma História entre mundos
Tempo, espaço e lugar.

Maria das Alembraças
É quem faz a trajetória
De andar por entre mundos
Cutucando a memória
Daqueles que se perderam
Nos passos da própria história.

Ela mora no avesso
Do mundo em que vivemos
Em Terras subterrâneas
Que tanto desconhecemos
Onde habitam as lembranças
Que um dia esquecemos.

Vale do Jucá é o nome
Dessa Terra visionária
Por onde Dona Maria
E sua alma centenária
Encontram as sementes
Da matriz originária

Nos recantos desse reino
Encantados e anciões
Preservaram e repassam
As memórias e cordões
O religare dos mundos

O centro das direções.

Mas antes de se encantar
E no Jucá renascer
Maria das Alembranças
Entre nós pôde crescer
Morava dentro da mata
Lutou para sobreviver.

Ela foi uma ancestral
Que em nosso Brasil viveu
Mil seiscentos e oitenta
Foi o tempo em que nasceu
No interior dos Gerais
Onde o seu povo cresceu.

Anauá era o seu nome
Como “árvore de flor”
Kayapó era sua gente
Aldeia cheia de amor
Onde desde pequenina
Aprendeu o que é valor.

Com suas avós plantou
Os seus pés firmes no chão
Em rituais celebrou
E honrou em comunhão
Os espíritos da mata
E a sua tradição⁸².

(Trechos da “A memorável história de Dona Maria das Alembranças”, uma história criada por Luciana Meireles, adaptada para cordel por Keyane Dias e ilustrações de Nara Oliveira).

Luciana Meireles é criadora da história “A memorável história de Dona Maria das Alembranças” e da figura encantada de Dona Maria das Alembranças.

Para lembrar das raízes de onde viemos e viver os encantamentos do presente, nasceu em 2020 a Caravana das Alembranças⁸³. Luciana Meireles conduz esta Caravana

⁸² MEIRELES, Luciana. A memorável história de Dona Maria das Alembranças. Adaptação para cordel de Keyane Dias. Ilustrações de Nara Oliveira. Taguatinga, Brasília (DF), 1ª edição, 2020. [publicação independente da coletiva Casa Moringa].

⁸³ A *Caravana das Alembranças* é uma caminhada griô e circulação da figura contadora de histórias Maria das Alembranças. Iniciada em 2020, a caravana parte das periferias do Distrito Federal e segue para a Bahia, Pernambuco, Maranhão e outros estados do Nordeste. No destino, mestras de tradição oral e as raízes mais profundas do samba de roda, das ciências das parteiras, jurema sagrada, brincadeiras do cavalo-marinho, coco de roda, cirandas, reisado, bumba-meu-boi, tambor de crioula e baião de princesas. A proposta é um intercâmbio cultural nutrido pela convivência comunitária e afetiva com mestras griôs, enquanto uma forma de aprendizagem e produção partilhada de conhecimento. Ao acender velhas infâncias, a caravana apresenta o brincar enquanto necessidade humana de expressão, revelando

em uma caminhada griô que vai ao encontro das raízes de mulheres brincantes, mestras de tradição oral que semeiam saberes e fazeres culturais do nosso Brasil.

Antes da partida para os estados do Nordeste, Luciana Meireles (Maria das Alembraças), Nara Oliveira (Malunga) realizam a estreia do Espetáculo *A fabulosa história da onça alembrada*⁸⁴, no Mercado Sul. As artistas irão seguir viagem na caravana levando este espetáculo por onde passarem.



Figura 29: Estreia do Espetáculo *A fabulosa história da onça alembrada*. Foto Davi Mello⁸⁵

No final de novembro de 2021, a Caravana das Alembraças partiu para o Nordeste. Seguem viagem nas estradas em uma Kombi as brincantes da Casa Moringa, Luciana Meireles, Nara Oliveira e Keyane Dias.

memórias e segredos de outros tempos e lugares. Ao fortalecer o lugar social e político dessas mulheres, busca promover o diálogo com as novas gerações, sensibilizando novos públicos e fomentando a atualização e a continuidade das tradições. (Texto do site da Casa Moringa. Disponível em:< <https://casamoringa.com.br/caravana-das-alembraças/>>).

⁸⁴ “A fabulosa história da onça alembrada” é uma brincadeira poética feita por mulheres, para praças, quintais e escolas, com música ao vivo, improvisação e interação com o público. Uma louvação ao corpo-coletivo ancestral das mulheres brasileiras. Criação da coletiva Casa Moringa, representando a nova geração de brincantes do teatro popular de Brasília. (Texto do site da Casa Moringa. Disponível em:< <https://casamoringa.com.br/2021/12/01/caravana-das-alembraças-inicia-sua-caminhada-em-escola-do-df/>>).

⁸⁵ Disponível em:< <https://casamoringa.com.br/2021/12/02/caravana-das-alembraças-pega-estrada-rumo-ao-nordeste/>>. Acesso em 01 de março de 2022.



Figura 30: Keyane Dias, Luciana Meireles e Nara Oliveira. Foto: Casa Moringa⁸⁶

São três os estados da região Nordeste⁸⁷ que irão percorrer os estados da Bahia, Pernambuco e Maranhão, no período de dezembro de 2021 a julho de 2022. A travessia nesses estados seguirá com a apresentação do espetáculo “*A fabulosa história da onça alembrada*”, buscando novas histórias e aprendizagens.

Vale ressaltar que esse espetáculo é também fruto do que foi germinado na oficina de mulheres brincantes, realizada em 2019 por Luciana Meireles e Camô Oliveira, das quais nasceram dali figuras de outras mulheres brincantes que também agora brincam com Maria das Alembanças e Maria Pé de Vento. A foto a seguir, foi um encontro⁸⁸ que essas mulheres brincantes se realizaram para proporcionar o

⁸⁶ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/2021/12/02/caravana-das-alembrancas-pega-estrada-rumo-ao-nordeste/>>. Acesso em: 23 de março de 2022>.

⁸⁷ Percurso da Caravana Maria das Alembanças no Nordeste: O primeiro giro estradeiro pousa em Lençóis (BA), onde vamos reencontrar a mestra Lillian Pacheco e visitar sua comunidade do Alto do Tomba, a Associação Grãos de Luz e Griô e a Escola de Formação da Pedagogia Griô. Depois, rumamos para a Ilha de Itaparica, ainda na Bahia, para visitar mestra Aurinda do Samba de Roda e outras sambadeiras. Partindo da Bahia, a Caravana das Alembanças ruma para a Zona da Mata Pernambucana, indo ao encontro de Mestra Nice e seu Cavalo Marinho Estrela Brilhante, em Condado. Depois, seguimos para Nazaré da Mata, para vivenciais o Maracatu Rural Coração de Nazareno, junto à Associação das Mulheres de Nazaré da Mata. O ponto final dessa jornada será no Maranhão, onde iremos acompanhar os festejos do Bumba meu Boi, do Tambor de Crioula, do Baião de Princesas e das Caixeiros do Divino. (Texto do site da Casa Moringa, divulgação *Caravana das Alembanças*. Disponível em:< <https://casamoringa.com.br/caravana-das-alembrancas/>>).

⁸⁸ O batizado da Onça Yaya aconteceu durante a realização das entrevistas deste estudo, apesar de ter sido um momento reservado das mulheres brincantes, elas permitiram minha presença e de minha irmã e realizamos os registros com essas fotos que estão sendo aqui divulgadas, na intenção de conhecermos as criações desenvolvidas a partir da oficina de mulheres brincantes ocorrida em 2019.

Batizado da Onça Yaya, uma brincadeira que está surgindo e ainda teremos umas outras histórias para contar. Seguem fotos deste momento, para finalizar e registrar a importância dos encontros de Luciana Meireles e Camô Oliveira.



Figura 31: Batizado da Onça Yaya. Foto: Araceli Silva (2021)



Figura 32: Mulheres brincantes (criações de figuras a partir das oficinas mulheres brincantes). Foto: Araceli Silva (2021)

9.1.2 Nara Oliveira: mulher brincante multiartista, dos bastidores ao centro da roda

Nara Oliveira é designer e ilustradora, cofundadora da Gunga, um estúdio de comunicação de softwares livres, “brinca nos caminhos da capoeira e das culturas populares, artes que alimentam seu trabalho e vida”⁸⁹. Há mais de 10 anos criando “pontes visuais entre o design e as manifestações e povos tradicionais, movimentos autônomos e iniciativas culturais”.

Desde criança, Nara gostava de desenhar e junto desse dom ela aprendeu artesanais com sua avó e sua mãe, sabe fazer crochê, fazer tricô, ponto cruz e costurar. Quando Nara chega no Mercado Sul, ainda no ensino médio, por meio de uma amiga que fazia teatro no Invenção Brasileira ela se encanta por este lugar de efervescências culturais e já chega contribuindo com diversos fazeres, “eu comecei a ajudar a desenhar cenários, desenhava figurinos, depois eu fui partindo pra mão na massa.”

Nara estudou design gráfico na UnB e fala que seu envolvimento nas culturas populares acontece muitas vezes nos bastidores:

Vamos dizer que esse lugar é onde eu tenho mais habilidades. Tanto na área de design como na área de comunicação, como figurino, como cenário, é onde eu atuo mais. Tanto na cultura popular como fora dela. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 33).

Nara também é empreendedora e possui um estúdio chamado Gunga. Jade Ramos (2018) nos conta que em 2008 o Estúdio Gunga chega ao Mercado Sul, um estúdio de comunicação e design. Uma equipe rotativa e colaborativa que trabalha com software livre, integrando artistas, pesquisadores, videomakers, designers, jornalistas e programadores. Nara Oliveira nos conta um pouco sobre a origem do estúdio e suas mudanças.

Eu tenho uma carreira como designer, eu tenho um estúdio de comunicação desde 2008 que se chama Gunga, junto com um parceiro meu que é o Farijh. A gente tinha uma loja aqui no Mercado Sul até quatro anos atrás, depois abrimos um coworking. Muito porque aqui já tinha virado um coworking muita gente já vinha trabalhar e colava aí e o espaço foi ficando pequeno. Aí eu mudei pra Taguatinga Norte, aí veio a pandemia, fechei [risos]. E agora tô mais solta né, no home office. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 33-34).

Sua influência com a Pedagogia Griô, faz Nara vivenciar seu trabalho como designer de uma outra maneira:

⁸⁹ Disponível em:< <https://casamoringa.com.br/nos/>>.

Eu como *designer* que trabalho muito pra cultura popular, porque estou dentro dela, por osmose e por viver, e também muita influência da Pedagogia Griô e dos métodos que a gente sempre buscou e do carinho que a gente tem das coisas que faz e com atenção, mudei muito o meu processo enquanto designer pra trabalhar com a cultura popular. Que não é sobre mim, não sou eu que detenho o conhecimento, não sou eu que sei tudo, não sou eu que vou chegar com vários termos em inglês querendo que você entenda a minha, porque a minha língua é a que é a onda do momento, porque sou eu que vou fazer você descobrir se comunicar com as novas tecnologias... *sendo que a outra pessoa tem várias ciências e várias tecnologias que eu não sei de nada*. E o meu trabalho é sobre elas, né... não é sobre mim. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 38).

As habilidades de Nara Oliveira não param por aí, a artista para além de atuar nos bastidores das rodas, das manifestações das culturas populares, ela também é uma mulher brincante que vai para o centro da roda.

Sou capoeirista, desde os 19 anos, sempre estou nos cocos, nos sambas, no jongo, nas coisas. Então sempre tô enfiada em tudo isso, então toco, danço. Eu falo *backstage*, mas ao mesmo tempo eu também tô na manutenção da roda e muitas vezes eu tô dentro da roda, né. Então eu fico fluindo entre esses lugares. [...] Eu cheguei na cultura popular pelo teatro popular [...] minha entrada foi muito no mamulengo, no teatro popular, depois eu entrei na capoeira, aí pronto quando você entra na capoeira aí ela puxa um grande universo de saberes, que você joga, toca, dança, né... aí se aproxima de outras danças, porque a capoeira tá sempre se misturando com outras culturas populares também. Aí já toquei em grupo percussivo, já fiz de tudo um pouco. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 33).



Figura 33: Malunga (figura criada por Nara Oliveira). Foto: Araceli Silva (2021).

Atualmente Nara está trabalhando junto com Luciana Meireles no Espetáculo “A fabulosa história da onça alembrada”⁹⁰ no qual existe uma brincadeira com o medo. Nara nos fala um pouco sobre isso:

Agora a gente tá trabalhando em um espetáculo que brinca muito com o medo, então, atrás das figuras que a gente monta, atrás dos bonecos que a gente faz, em cada detalhe que a gente coloca, tem um sentido. Que as vezes a gente escreveu, que as vezes a gente sonhou, que a gente pensou, que viu ali, que culminou junto, mas a pessoa que tá vendo não vê tudo isso, mas ela sente, o conjunto da coisa ela sente. Então, isso é uma forma de transmissão, e aí é o processo de aprendizagem. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 43).



Figura 34: Malunga na roda. Foto: Lucas Vianna⁹¹

9.1.3 Keyane Dias: uma mulher brincante da palavra e do corpo

Keyane sempre gostou muito de escrever. Quando chegou o momento de ir para a faculdade ela escolheu fazer jornalismo. Durante sua graduação, a artista teve a confirmação que queria trabalhar com culturas.

Estudei com bolsa do Prouni, em faculdade particular, fui umas das primeiras bolsistas do Prouni, e fiz jornalismo. E foi o jornalismo, por incrível que pareça, desde o início da faculdade eu sempre soube que queria trabalhar com cultura; quando eu era adolescente eu assistia muito a antiga Radiobrás, que agora é EBC, não tinha internet, não

⁹⁰ Detalhamos sobre esse espetáculo quando aprofundamos um pouco mais da história da brincante Luciana Meireles.

⁹¹ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/2021/12/01/caravana-das-alembrancas-inicia-sua-caminhada-em-escola-do-df/>>. Acesso em: 23 de março de 2022

tinha TV a cabo, e não gostava de assistir aquelas porcarias e eu assistia o canal 2, eu assistia todos os programas do canal 2⁹², que eram mais voltados a cultura, intelectualidades, e eu assistia e eu amava, e eu queria ser jornalista cultural. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 2).

Quando termina a faculdade, ficou um tempo trabalhando em uma editora, onde revisava apostila de concursos e não gostava dessa atividade. Um dia foi ao Mercado Sul para uma oficina de pandeiro. Naquele período, funcionava no Mercado Sul uma produtora cultural chamada REDI (Empreendimentos Culturais) e estavam precisando de um estagiário:

eles precisavam de um estagiário de jornalismo, eles iam pagar 400 reais e mais nada; e na Editora eu ganhava um salário mínimo, vale transporte, plano de saúde. Eu piquei; e era meu sonho, né, e aí cara, eu larguei o trabalho na editora. [...] e eu trabalhei nesta produtora e foi onde eu comecei a acessar um universo vasto de produção cultural, conhecer mais do grupo de mamulengo, que eu fazia assessoria de imprensa para cultura. Nisso entrei de cabeça na capoeira angola, para outras atividades do Mercado Sul. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 3).



Figura 35: Keyane Dias. Foto: Pareia Comunicação⁹³

⁹² A TV Brasil veio atender à antiga aspiração da sociedade brasileira por uma televisão pública nacional, independente e democrática. Sua finalidade é complementar e ampliar a oferta de conteúdos, oferecendo uma programação de natureza informativa, cultural, artística, científica e formadora da cidadania. Disponível em <<https://tvbrasil.ebc.com.br/sobreatv>>.

⁹³ Disponível em <<https://pareiacomunicacao.com.br/a-pareia/>>. Acesso em: 23 de março de 2022

Além de jornalista e “ingressante” no universo das culturas populares e tradicionais, Keyane também “aprende e compartilha a corporeidade filosófica do Yoga, da Ayurveda e das sabenças em saúde que vivencia pelos brasis”⁹⁴. Inicia caminhos para sua espiritualidade e autoconhecimento:

Eu comecei um movimento de olhar para minha espiritualidade, fui pro Saint Daime, também uma tradição que tem muitas coisas ali. Então tudo isso veio ao mesmo tempo. Quando eu encontrei a capoeira com a espiritualidade, eu comecei a olhar para esta questão da prática voltada para a saúde. Práticas de autoconhecimento, autocuidado. E aí começou a vir outros chamados, então, nesta época a gente criou o *Eu Livre*, que era um coletivo que a gente tinha aqui de educação e saúde, que a gente fazia o ambulatório popular, terapias; tinha as Rodas da Rita que veio do Eu Livre, rodas sobre parto; tinha várias atividades. Nesta época eu era como uma produtora do Eu Livre, uma divulgadora. Só que com o tempo, eu fui percebendo que este lugar também me chamava, e aí eu fui estudar Ayurveda, estudar Yoga, e fui entender que todas essas coisas se convergem. As vezes parece uma confusão, porque eu sou jornalista, aí eu tô na cultura popular, aí tô em outras terapias; eu não entendia, mas hoje eu entendo que tem tudo a ver. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 3).

A poeta, a cordelista⁹⁵, a mulher brincante, a jornalista, a capoeirista, a professora e praticante de yoga, provavelmente estou esquecendo de citar mais missões, nos revela seu lugar de conforto.

o meu lugar essencialmente além da capoeira e do corpo que também tá no yoga é a palavra, eu trabalho com a poesia, nem é a toa que eu sou jornalista, mas eu também escrevo cordel e outras formas de escrita e de poesia também; o meu lugar de conforto é a *palavra*. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 4).

Não é possível seguir em frente sem acessar as poesias e mais criações de Keyane Dias no site <<https://aflora.art.br/>>. Encerramos esta sessão desfrutando uma de suas belas poesias.

⁹⁴ Disponível em:< <https://casamoringa.com.br/nos/>>.

⁹⁵ Keyane escreveu também *Benzadeus* (2019) e adaptação para cordel da história de Luciana Meireles da *A memorável história de Dona Maria das Alembranças* (2020).

Gene

*Nós somos filhas e filhos do fio ancestral que não cessa de parir
Nós somos a lua da velha que sangrou na terra e benzeu o mundo
Somos pés os descalços do velho que contou histórias do tempo
Nós somos os batuques que tocam pela eternidade
Somos a viola e o verso que ecoam na voz do trovador
Nós somos o cântico dos cânticos da floresta e o balanço sincero do colo das Iabás
Nós somos o círculo das cirandas e a ladainha que ressoa ao som do berimbau
Nós somos a erva que cura o corpo e a alma
Somos o rodopio dançante da rede do pescador
Nós somos a escala caminhante dos pífanos e o giro das saias nas rodas de umbigada
Nós somos a bandeira do divino e dos santos reis
Somos a lança dos caboclos do maracatu
Nós somos a linha crua das fiandeiras e o eco do lamento do aboiador
Nós somos a espera pela chuva da mãe sertaneja
Somos a maraca e o cachimbo na encantaria do ritual
Nós somos o presente ancião que aqui respira até o último suspiro
Somos o silêncio dos cantos que povoam o mundo
Nós somos filhas e filhos do que herdamos
Somos as avós e os avôs do que hoje criamos.
(poema de Keyane Dias)*

Disponível em: < <https://aflora.art.br/author/keydias/page/11/>>.

9.1.4 O protagonismo da Mestra Tetê Alcândida e da mamulengueira Fabíola Resende

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste é uma manifestação das culturas populares marcante em estados como Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e o Distrito Federal. “Em 2015, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – que abrange o Mamulengo, o Bababu, o João Redondo e o Cassimiro Coco – foi reconhecido pelo IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil, passando a ter proteção institucional” (BENATTI; BROCHADO, 2020, p. 46). No processo de registro, com duração de aproximadamente dez anos, foi realizado um inventário dos brincantes de diversos lugares do Nordeste resultando em dois trabalhos intitulados *Dossiê interpretativo* e *Dossiê videográfico*, de autoria das professoras Izabela Brochado e Adriana Alcore.

A partir desse levantamento materializado no Dossiê Interpretativo, Bárbara Benatti, sob orientação de Izabela Brochado, realiza a pesquisa de seu mestrado com as seguintes inquietações:

O Dossiê Interpretativo chama a nossa atenção sobre o pequeno número de mamulengueiras. Esse dado nos despertou inquietações não só quanto à participação das mulheres, mas também sobre a forma como as personagens femininas são retratadas, considerando que o

Mamulengo se dá em um contexto bastante masculino (BENATTI; BROCHADO, 2020, p. 46).

Barbara Benatti⁹⁶ (2021) nos conta que chamou sua atenção o fato de terem identificado “centenas de bonequeiros homens nos estados pesquisados incluídos na pesquisa e pouquíssimas mulheres” (p. 5).

É neste contexto que conheceremos um pouco mais da Mestra Tetê Alcândida e da mamulengueira Fabíola Resende, mulheres brincantes de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste aqui no Distrito Federal.

Não será uma tarefa muito simples falar sobre a Mestra Tetê Alcândida⁹⁷, tendo em vista a multiplicidade de ofícios, saberes, ciências e artes produzidas/criadas/(re)criadas por essa mulher. A mestra possui uma trajetória nas culturas populares de quase 40 anos. É agitadora cultural, aderecista, artesã, bonequeira, cenógrafa, sapateira, brincante, contadora de história e educadora popular; ofícios e artes acumulados nesta jornada da mestra.

⁹⁶ Para mais detalhes, acessar a dissertação da pesquisadora. BENATTI, Barbara Duarte. Mulheres Mamulengueiras: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE). (Dissertação de mestrado). Brasília, Universidade de Brasília - UnB, 2017.

⁹⁷ Tetê Alcândida é artesã, bonequeira, educadora popular e mulher brincante, uma griô de tradição oral. Desde 1990, trabalha com a cultura popular brasileira. Já realizou trabalhos de cenografia e figurinos para o Circo Boneco e Riso, Teatro Boca em Boca, Grupo Bagagem & Cia, Teatro Mapati, Mamulengo Presepada, Mamulengo Sem Fronteiras e Casa Moringa. É fundadora do Centro de Cultura Mamãe Taguá, onde atua em diversos projetos governamentais, como Projeto Brasília Criança, Candanguinho, Brasil Rural Contemporâneo e Feira da Agricultura Familiar. Em 2011, desenvolveu, na Escola Classe do Setor P Norte, o projeto de oficinas Memórias Populares, apoiado pelo Fundo de Apoio a Cultura – FAC. Foi coordenadora e curadora da exposição Sítio São João do Cerrado, de 2008 a 2015. Desde 2014, é coordenadora da loja de economia solidária Armazém do ofício, em Taguatinga. Em 2015, participou do Festival Cultura Popular de Brasília, com cenografia da Cozinha Caipira e apresentação da Boneca Gigante Flor. Atualmente, assumiu a coordenação da ocupação cultural Filhos do Quilombo Grupo de Capoeira Raiz de Tradição. Disponível em: < <https://pareiacomunicacao.com.br/1o-encontro-de-mestras-e-grios-do-df/>>. Acesso em 19 de março de 2022.



Figura 36: Mestra Tetê Alcândida. Foto: Araceli Silva (2021).

A Mestra Tetê Alcândida nasceu em família cigana no município de Novo Brasil (GO), foi criada nesse interior do Goiás e mudou-se para Brasília quando tinha 17 anos de idade. Veio para a Brasília por motivos de saúde, foi morar em Planaltina e lá se encontra com pessoas que também estavam produzindo cultura e educação. Em 1989, muda-se para Taguatinga para exercer o ofício de sapateira que havia herdado de seu tio.

Eu tinha um tio que era sapateiro [...] e eu queria muito fazer sapatos. E aí quando eu cheguei aqui em Taguatinga eu fui fazer sapatos, e ficava na frente de uma área de circo... aí eu tinha um relacionamento bom com o pessoal do circo, eu comecei a fazer sapatos artísticos para eles; e a partir dos sapatos artísticos eu comecei a ir para a cenografia também além dos bonecos, para o figurino e tal. (MESTRA TETE ALCANDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 18).

“Menina, você é um artista⁹⁸!” ouviu de um palhaço de circo que lhe encomendara o conserto de um par de sapatos, surpreso com o resultado. “Eu acreditei no que ele me disse e não parei mais”.

Eu abri uma associação de mulheres, fazia recreação com orientação de resgate de brincadeiras com as crianças trazendo lá de dentro do

⁹⁸ Disponível em: <https://teatrodebonecosdf.com.br/tete-alcandida/>

meu universo. E depois só mais tarde, quando eu cheguei aqui em Taguatinga, com os meus bonecos, com as minhas coisas, e com a convivência com o pessoal já da arte que já estava despontando, *carroça de mamulengos*, pouco contato, mas já tinha um contato. Aí tive contato com o Mestre Zezito⁹⁹, ele tinha acabado de chegar do Ceará; eu fui morar no P Sul e por um acaso ele foi morar vizinho de um amigo meu, do Aroldo que era militante comigo no partido, e aí olha... tem um homem com uns troços aqui que você precisa ver, precisa chegar... e aí cheguei no Mestre Zezito e aí eu disse: olha, mas como assim, isso é arte! Que eu nem sabia que fazia. Aí o mestre viu meus bonecos, minhas criações, ele disse ‘nossa, que bacana’. Ele tava num processo de resgatar as brincadeiras dele [...] Aí ele disse: Nossa, Tetê, que bonitos os seus bonecos! [...] aí eu disse, mestre deixa eu ficar perto de você só para mim viver essas coisas e tal e eu fiquei perto do mestre e fiquei discípula. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 17).



Figura 37: Mestra Tetê Alcândida com seus bonecos. Foto: 61 Brasília¹⁰⁰

Deste encontro com Mestre Zezito, com o reconhecimento da produção de sua arte na criação de bonecos, eles passam a fazer teatro escola e a partir disso conviverem com outras pessoas das artes. A mestra nos conta que já no Governo Popular eles resolveram participar de um evento popular que se chamava ‘Temporadas populares’, financiado pela Secretaria de Cultura. Montaram um espetáculo que se chamava *Romance do pavão misterioso*, uma história de cordel. Nesta época, a mestra já estava

⁹⁹ *Mestre Zezito* foi o fundador do “Circo Boneco e Riso”, o mestre foi um dos primeiros brincantes do DF. Transformou a vida de crianças e adolescentes em situação de risco e se tornou figura inesquecível para o circo e para a cultura popular do Distrito Federal. Disponível em <<https://culturacandanga.com.br/portal/mestre-zezito/>>. Acesso em 18 de março de 2022.

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://61brasil.com/2021/08/01/caravana-das-alembancas-lanca-contacao-de-historias-on-line-com-mestras-da-cultura-popular-do-df/>>. Acesso em: 23 de março de 2022

inserida dentro do teatro, dentro dos sapatos artísticos, dentro dos grupos, já fazia bonecos, já fazia brinquedos; já ajudava os mamulengueiros a restaurar o trabalho, já fazia cenografia. Na participação deste espetáculo, a mestra Tetê Alcândida amplia seus contatos ainda mais, tais como Aguinaldo Algodão, Chico Simões e Izabela Brochado.

A gente montou o espetáculo do *Romance do pavão misterioso*, que eu comecei fazendo o teatro de sombras, que era uma coisa que me encantava muito. [...] Eu fazia sombra, então assim, eu tenho a Isabela Brochado, mulher, mestra, doutora, fez doutorado neste segmento, né... é uma referência muito forte para mim, que até então não tinham mulheres; eram poucas mulheres, atrizes, poucas mulheres brincantes, e neste universo das bonecas eram pouquíssimas, tinha a Veste que era anterior a gente, a Bela e as esposas dos mestres, mas essas não eram nem citadas, né. O machismo dele não permitia, agora hoje já tem mestres que agora já reconhece isso, 'ah era o machismo da gente que não deixava vcs despontarem' (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 18).

Quase não existiam mulheres brincantes no Distrito Federal. Segundo Barbara Benatti (2021, p. 5-6), nos dados levantados entre 2008 e 2013, no Distrito Federal, entre os oito bonequeiros, havia sete homens e uma única mulher, Neide e Nazaré, viúva do mestre Zezito. Já ali naquele momento, a mestra Tetê já protagonizava seu espaço junto a professora Isabela Brochado como brincantes em um universo predominantemente masculino.

A mestra Tetê nos fala que não se autoneia como mestra e não sabe dizer em qual momento isso foi nomeado a ela. Ao mesmo tempo, desde muito cedo a mestra foi passando seus saberes.

Mesmo antes de saber o que era uma ação griô, mesmo antes de saber que isso era ser mestra, eu já era, né? Que ser mestra é nada mais do que isso, de você passar os seus saberes, sua ancestralidade, mestra de oralidade, mestra de fazer, né. De passar os seus conhecimentos... isso foi acontecendo naturalmente na minha vida. Quando eu vi, eu recebi um prêmio da Secretaria de Cultura como mestra. Quando eu vi as pessoas já me chamavam de mestra. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 22).

A mestra vê a transmissão de seu conhecimento como uma missão e um ofício de vida:

Seria uma irresponsabilidade minha eu dizer que não sou mestra ou que não assumo meu lugar como mestra. Com as pessoas que me intitularam mestras e precisam que eu me reconheça estra neste lugar de mestra, porque eu preciso passar esses conhecimentos, ainda tem muita coisa pra aprender com essas pessoas que estão chegando agora. com esse novo normal, com esse novo mundo da tecnologia. Eu preciso ser mestra e aprendiz também, e não posso fugir dessa

responsabilidade. Não sei se consigo corresponder às expectativas, mas eu tento. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 23).

A mestra Tetê sempre teve seu trabalho voltado para arte-educação, sempre desenvolveu ações dentro e fora das escolas. Também teve vários contratos com a Secretaria de Educação como arte-educadora.

Eu tava na CNB 14 (Taguatinga) e já fazia a coisa da perna de pau, já fazia o Carnaval¹⁰¹, já fazia os bonecos... e pensei preciso mostrar mais isso. Lá, era 50 metros de calçada na porta do prédio... E aí, coloquei as pernas de pau lá fora do prédio e pensei deixa ver o que vai acontecer... e aí a menina: tia, o que é isso? [...] mostrar como era... aí a menina: tia, como é que anda nisso? E tal, tal, tal... quando eu vi, eu fiquei lá por sei lá, 10 anos brincando na rua com essas crianças [...] juntava 200 de crianças, 50 crianças, e era bem bacana... [...] chegavam as crianças de tudo quanto era buraco de uma área nobre de Taguatinga, CNB 14, e eu me dei conta que isso fazia parte da educação quando uma pessoa da televisão me procurou, o Marcelo Canellas, ele estava na Rede Globo, e fez um programa inteiro comigo, uma reportagem sobre *a arte de brincar na rua*. E eu me dei conta que eu criava regras com os meninos, que era não falar palavrão, obedecer o pai e a mãe, respeitar os mais velhos, não jogar lixo na rua e ser amigos de todos. [...] quer mais educação que isso, né amiga? Você ensinar a dividir, a conviver... terminar a brincadeira e pegar a perna de pau, dobra, enrola e vamos guardar, vamos pegar... vamos respeitar os mais velhos, vamos obedecer o pai e a mãe... [...] fui educadora de rua, amiga! Não só neste projeto, mas fui educadora de rua em um Projeto que se chamava *Casa aberta* que trabalhava com crianças em situação de risco, fui educadora de rua, entendeu? Então, a minha arte é uma forma de educar. As pessoas quando passam pela minha oficina, eu tenho depoimentos de pessoas falaram assim: não sou mais a mesma pessoa. Tem uma pessoa que passou nesse último projeto, que se chama André, que é fotógrafo, [...] que fala assim: “eu não sou mais a mesma pessoa depois que falo com um boneco, eu me transformei, tem um divisor de águas na minha vida depois dos bonecos... de saber que eu posso dar vida para um objeto”. (MESTRA TETÊ ALCÂNDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 27-28).

A Mestra Tetê nos relatou diversas outras experiências que viveu com crianças e adolescentes em projetos nas escolas onde ela passou e deixou plantado o amor e paixão pela arte, promovendo educação em periferias do DF. Para além de sua missão como arte-educadora, a mestra durante sua jornada lidou com vários enfrentamentos e desafios por ter sempre se colocado como mulher atuante e brincante no centro da roda, a mestra não ficou somente nos bastidores.

¹⁰¹ A Mestra Tetê Alcândida é a fundadora do Bloco Carnavalesco Mamãe Taguá e, atualmente, coordena a ocupação cultural Batalhão das Artes, em Taguatinga (DF).

Fabíola Resende nos trás para reflexão o motivo de a Mestra Tetê Alcândida não ser reconhecida devidamente como mestra de culturas populares aqui no Distrito Federal.

A Tetê é uma mestra fundamental na nossa jornada, sabe. E a Tetê só não é mais do que ela é hoje, enquanto artista, porque ela foi oprimida pelos homens. Eu tenho certeza disso. Por ela ser uma mulher que fala, uma mulher que se coloca e que sempre se colocou. Ela foi excluída, sabe? De processos criativos artísticos, eu não tenho dúvida disso. A arte e a criação da Tetê, ela tinha que tá em um outro patamar hoje, de reconhecimento nacional. [...] a Tetê é um patrimônio material de Taguatinga, da Ceilândia. O que a Tetê faz naquele P Norte, naquela comunidade, ninguém faz. Ela é um líder comunitária, ela é uma artista, ela é uma mulher que precisa ser colocada no lugar que ela merece, sabe? E eu tenho certeza absoluta que ela só não foi pelo patriarcado. Ela não foi reconhecida como artista, porque eram os homens da geração dela que tomam as rédeas de tudo. [...] Ela é uma grande guerreira. Eu acho que ela foi silenciada por muito tempo. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 84).

Fica o apelo de buscarmos verificar se aqui no Distrito Federal existe alguma legislação ou algum outro instrumento de reconhecimento legislativo ou universitário. Mesmo que exista a aprovação na Câmara dos Deputados da aprovação de uma proposta¹⁰² que valoriza mestres responsáveis por difundir tradição oral, resta-nos verificar as entrelinhas da proposta para o real acesso também a mestras e sua devida valorização.

Dando continuidade a história das brincantes de bonecas e bonecos daqui do Distrito Federal, vamos conhecer um pouco mais de uma mulher, Fabíola Resende, também protagonista de sua brincadeira dentro do Teatro de Bonecos Popular aqui no Distrito Federal.

Fabíola Resende é arte-educadora, brincante, mamulengueira, mãe de Tainã e professora da rede pública do DF. É formada em artes cênicas pela Universidade de Brasília. O encantamento da artista brincante com as/os bonecas/os começou bem muito cedo, em sua primeira infância. Em São João Del Rei (MG), aos quatro anos em uma escola pública Fabíola inicia sua vida escolar e seu encantamento com a arte por meio das apresentações de teatro de bonecos que aconteciam ali, “toda sexta-feira a gente ia pra uma salinha e tinham as professoras fazendo teatro de fantoches, eu amava, amava essa escola” (Apêndice 5, p. 69).

¹⁰² Disponível em: < <https://www.camara.leg.br/noticias/446380-comissao-de-cultura-aprova-valorizacao-de-mestres-responsaveis-por-difundir-tradicao-oral/>>. Acesso em 19 de março de 2022.

Fabíola foi criada em Nazareno, Minas Gerais, uma cidade do interior onde ela não deixou de ser uma verdadeira criança:

Tive uma infância, sempre falo, muito privilegiada, porque eu brinquei muito. Brinquei de tudo. Era daquelas assim... que chegava da escola, tirava a mochila e ia pra rua, brincar de beto, pique esconde, pique bandeira... ai, tudo, cai no poço, mês castigo (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 69).

Fabíola explica que em Nazareno não existia o Ensino Médio, logo para continuar a estudar era preciso ir para as cidades mais próximas. Ela nos conta que seus irmãos quando chegaram neste momento saíram de casa e foram fazer o ensino médio em outras cidades, sua irmã Dalila foi morar em São João Del Rei com sua avó e seu irmão Thiago foi morar em Barbacena. Fabíola é a caçula e ficou sozinha com seus pais durante os anos que se aproximavam para sair no ensino médio. E para onde ela iria quando chegasse sua vez?

Eu tinha uma prima que morava aqui em Brasília, Adriana, todas as férias ela ia pra lá e a gente ficava juntas, eram primas que viviam as férias juntas, na roça dos avôs assim. A gente tava na mesa da minha avó, eu lembro direitinho dessa cena, conversando e eu lembro dela falando assim, é mesmo, por que você não vai pra Brasília morar comigo (risos), a gente tenta uma bolsa no Objetivo lá pra você e tal, tinha a tia Zeli que trabalhava no MEC, e aí a Adriana já começou a articular isso... eu tava na sétima série ainda. [...] Aí, vim, conheci e passei 2001 todo construindo isso com a minha mãe... ai eu disse, mãe quero ir. [...] eu lembro que eu passei o ano me despedindo dos meus amigos, me lembro da cena sentada debaixo da árvore de casa e meus amigos de rua passando e que passamos a infância inteira juntos e eu dizendo, gente eu vou embora, e começava a me despedir (emocionou), enfim eu lembro de ter feito essas despedidas assim durante o ano todo. E eu vim. Falei, cara, e eu sempre quis fazer artes cênicas, e na UnB tinha artes cênicas. [...] E aí foi isso, eu vim, estudei no Objetivo, primeiro bimestre penei, né... sai de uma escola pública do interior, sem muita base, apesar de sempre ter sido bem estudiosa, estudei, estudei, estudei (risos), estudei muito assim, porque era isso, não podia decepcionar, minha mãe fez uma fala assim: você vai, mas se você voltar vai ser a maior decepção da minha vida! Então, eu tipo, beleza! Não volto [risos]! E até hoje eu não voltei e ela doida pra eu voltar [risos]! (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 70).

Fabíola vem para Brasília, fez o ensino médio no colégio Objetivo e já se preparava para a prova específica para prestar o vestibular em artes cênicas na UnB.

Em 2003, eu trouxe umas bijuterias pra vender, aí com o dinheiro da bijuteria eu vou pagar um curso de teatro, porque eu sabia que na UnB tinha prova específica. Aí um dia eu comprei um jornalzinho e tava lá, curso de teatro no Sesi, 45 reais por mês. [...] Aí chego lá no teatro do Sesi e tá o Chico Simões, Walter Cedro e Rose Nugoli. Eles iam ser os

professores de teatro. *E aí eu começo a entrar na Cultura Popular e muito me identificar, né. Porque é isso, quem é do interior se identifica com a cultura popular, não tem jeito. Quem não é do erudito vai se identificar, porque vai sentir a cultura popular.* (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 71).

Em 2005, Fabíola é aprovada na UnB e inicia o curso de artes cênicas. Ela nos conta que naquela época frequentava duas faculdades ao mesmo tempo e o “chamado” para as culturas populares falava alto.

comecei a frequentar a UnB. As pessoas falam, você conhece fulano da UnB? E eu falo, não. *Porque eu fazia duas faculdades ao mesmo tempo, porque eu fazia a UnB e o Mercado Sul.* Então, eu ia pra lá e falava, vou voltar pro Beco, né, porque era lá no Beco que eu sentia que tinha que tá. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p.72).

Ainda em 2005, com o lançamento do Programa Cultura Viva pelo Governo Lula, o grupo de teatro Mamulengo Presepada de Taguatinga (DF) desenvolveu suas atividades no Mercado Sul em sua sede no Ponto de Cultura Invenção Brasileira com aulas de teatro, percussão, mamulengo e cultura digital. Ali, Fabíola também se encontra com suas amigas Luciana Meireles, Nara Oliveira, Isabela Ribeiro aprendendo a arte e o ofício do mamulengo e outras manifestações das culturas populares com a Mestra Tetê Alcândida.

No ano seguinte de seu ingresso na UnB e vivências no Mercado Sul, Fabíola conhece a Pedagogia Griô. Um encontro com sua ancestralidade e reconhecimento da importância da oralidade e tradições orais irá traçar os novos caminhos da artista:

Em 2006, eu conheci a Pedagogia Griô [...] me conectando com a minha mãe, com a minha avó, minha bisavó [...]. Nesse evento eles lançaram o edital da Ação Griô nacional. Que era um edital pra pontos de cultura escreverem mestres e mestradas de tradição oral e um griô aprendiz. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 73).

Fabíola conta que os criadores da Pedagogia Griô olharam para ela e Luciana Meireles como potência para dar continuidade nas ações griôs, porque eles estavam sempre as provocando, sempre sugerindo e incentivando novas ações. “Tudo o que eu fiz fui provocada pela Lilian Pacheco [...] você vai viajar agora Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás e eu preciso que você arrume um brinquedo pra você viajar. [...] *Aí eu montei o mamulengo*¹⁰³, em 2007.” (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 73).

¹⁰³ Fabíola Resende caminhou em escolas do Espírito Santo, Distrito Federal, Minas, Goiás e Bahia, contando histórias desde a fonte da Pedagogia Griô. Aprendeu a brincar mamulengo no Ponto de Cultura Invenção Brasileira e montou, em 2007, o espetáculo Vereda dos Mamulengos. Trabalha para unir arte e

Os bonequeiros e artistas que atuam no teatro de bonecos são também chamados de brincantes. O Mamulengo é um teatro de bonecos popular de Pernambuco. Esse gênero se estabeleceu em torno de uma tradição oral com a especificidade de se adaptar ao tempo, pois trabalha com elementos capazes de se fixarem e de se mesclarem a outros, porém, conservando códigos próprios e particularidades comuns. (BENATTI; BROCHADO, 2020, p. 47).

Fabíola viajou pelo nordeste durante 30 dias em um projeto com mamulengueiros do DF para conhecerem outros mestres de mamulengo e foram a Gloria do Goitá, Pernambuco, o berço do mamulengo no Brasil. A artista nos conta que foi uma experiência muito importante e ao mesmo tempo se sentia na sombra dos parceiros mamulengueiros, não se sentia reconhecida.

Além dessas viagens no Brasil, Fabíola foi para Argentina em 2007 em parceria com mestres mamulengueiros e participam de vários festivais de teatro de bonecos. E foi nesta viagem que a artista se inspira e nomeia seu espetáculo, sendo gestado naquele momento, *Vereda dos Mamulengos*:

E eu tava lendo Grande Sertões Veredas. [...] eu lembro dessa cena, lendo esse trechinho “um boneco, vestido com paletó velho, os braços abertos em cruz no arrozal, não é mamulengo? O pássaro preto vê e não vem, um homem é”. [...] nossa, Guimarães Rosa cita mamulengo aqui. Guimarães Rosa é mineiro. Aí eu tinha uns caderninhos, anotei e aí comecei a criar o roteiro do meu mamulengo a partir dessa fala. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 74).

O espetáculo *Vereda dos Mamulengos*, criado por Fabíola Resende, foi apresentado em vários estados do Brasil e até hoje caminha com a mamulgueira.

Neste ano, Fabíola materializa sua brincadeira e nos narra como foi a montagem de sua tolda¹⁰⁴ e seus bonecos ganham vida com ajuda de seus amigos mamulgueiros e suas amigas artistas:

Criamos o mamulengo, fiz a minha tolda. O Rauni e o Chico me ajudaram montando a estrutura de alumínio. Aí a Bela, fazia artes plásticas na UnB [...] Ela tinha um ateliê na Asa Norte, que o pai dela tinha dado, e ela tinha máquina de costura e tal, enfim, ela costurou a minha tolda toda, ela fez todas as roupinhas dos meus bonecos, quase todas, teve uma que foi a Nara fez. Aí a gente fez os meus bonecos,

educação como uma possibilidade real de transformação social. Desde 2020, atua como vice-diretora do CEF Dr^a Zilda Arns do Itapoã, periferia do DF. Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/nos/>>

¹⁰⁴ *Tolda* é uma armação de tecido, é o palco do mamulengo. Pode ser chamada de empanada, barraca ou tenda. Geralmente são construídas com uma estrutura de alumínio ou madeira e revestidas com tecidos de chita. É comum no mamulengo a/o atriz/ator manipular as/os bonecas/bonecos por trás da tolda, aparecendo para o público apenas as/os bonecas/bonecos, ou seja, a/o mamulengueira/mamulengueiro fica escondida/escondido do público.

fez oficinas. Teve a oficina do Moises, que era um grande artista de construção dos mamulengos. Aí a Bela fez uma cabeça, a Nara fez uma, eu fiz outra. Olha essa, essa cabeça tá mais redonda, vai ser no *Benedito*, olha essa, vai ser da *Conceição*, aí foi juntando, né. [...] e foi ali em setembro de 2007. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 74).



Figura 38: Fabíola Resende apresentando Vereda dos Mamulengos. Foto: Nara Oliveira

O espetáculo *Vereda dos Mamulengos*¹⁰⁵ narra a história de uma família de agricultores. Conceição e Benedito transformam desafios em vida, caminhando entre veredas e interiores do Brasil. Onde o casal chega, estão dispostos a plantar sementes e alegrias, superando surpresas naturais e peripécias humanas.

Fabíola nos conta que sua primeira apresentação de mamulengo foi uma experiência um tanto inusitada. Ela viajou para o Espírito Santo com Luciana Meireles¹⁰⁶, que na época brincava a Palhaça Carona, e juntas viveram grandes aventuras:

Aí eu começo a minha brincadeira, faço e vou para o Espírito Santo e a Luciana de Carona, porque ela era a palhaça Carona. Aí nós vamos menina, a primeira apresentação da vida, a gente cai numa quadra de escola com mais de 200 crianças e a Luciana ainda me inventa de fazer uma roda com essas 200 crianças, e uma roda, uma roda gigante assim, e eu, misericórdia! Quando começo a fazer o mamulengo a tolda cai, tinha faltado um pedaço da tolda (risos), foi muito desastroso, mas rolou. Aí a Lu tocando a caixa e tal, o microfone não funcionava, não entendiam que tinha que ser um microfone [...]

¹⁰⁵ Texto do Espetáculo *Vereda dos Mamulengos* disponível em: <<https://www.facebook.com/casamoringa/posts/4648196005201216/>>

¹⁰⁶ Luciana Meireles brincou a Palhaça Carona por alguns anos, descobrindo e vivenciando o caminho do circo e da palhaçaria.

auricular. Enfim, a primeira apresentação rolou, mas eu lembro como uma catástrofe [risos] e as crianças super agitadas, porque é isso. Fez uma roda antes, e as crianças huhuhuhu, a boneca nem conseguia falar, porque as crianças falavam em cima [risos]. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 74-75).

Nessa fala, Fabíola nos trás características de como acontece a dinâmica em uma apresentação de mamulengo. Segundo Borba Filho (1966), os mamulengueiros ao apresentarem seus espetáculos possuem um roteiro para a história, este roteiro nunca será escrito, na maioria das vezes o espetáculo será improvisado. Os diálogos com o público “são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público” (p. 99). Bárbara Benatti explica um pouco mais da relação com o público em uma apresentação de mamulengo:

Nesse tipo de apresentação, denominado por eles como brincadeira, ocorre a participação do público, com o qual o espetáculo dialoga, estabelecendo uma relação dinâmica, que também fortalece a identidade das comunidades produtoras e receptoras. Por meio da brincadeira, explicitam, expressam e denunciam valores, informando suas visões de mundo, seus desejos, suas experiências individuais e coletivas (BENATTI, 2021, p. 7).

No retorno da viagem de Fabíola e Luciana ao Espírito Santo, apresentando o espetáculo Vereda dos Mamulengos, quando as brincantes vão mostrar as fotos a Lillían Pacheco, criadora da pedagogia Griô, ela pergunta onde está Fabíola nas fotos. “Uai Lillian, eu tava atrás da tolda” (Fabíola, p. 75). Depois disso Lillian Pacheco fala para Fabíola Resende criar um personagem no mamulengo no qual a mamulengueira apareça nas fotos, ou seja, que saia de trás da tolda. Após essa provocação, a artista cria mais uma personagem, ali nascia uma contadora de histórias.

Aí menina, fui criar a *Maria de Barro*, contadora de história. Criei a Maria de Barro, gritadora e contadora de histórias. Uma das versões da origem da palavra griô é que os griôs eram gritadores de histórias de aldeia a aldeia, segundo Hampâté Bâ, historiador africano. E aí a Maria de Barro gritadora e contadora surgiu assim também... de uma noite eu pensei, já sei também como vai ser o figurino, a roupa, aí, eu comecei a caminhar nas escolas com os mestres com essa personagem... aí eu tinha uma maquiagem com argila, o figurino que a dona Estelita fez, que era uma das mestras que acompanhava a gente em um projeto da ação griô, que era costureira, bordadeira, pintora... ela era incrível, a benção dona Estelita, que ela esteja bem aonde ela estiver... escrevia novelas, escrevia contos, aí ela é muito potente. E ela fez meu figurino, a Maria de Barro. E eu comecei a contar histórias também, contava uns mitos que eu aprendi com a Vanda Machado nas vivências da Pedagogia Griô, a Vanda Machado é uma historiadora, professora da UFBA, Universidade Federal da Bahia, [...] eu aprendi alguns mitos com ela, e eu contava com a Maria de Barro e

contava histórias também dos mestres. Contava história de vida da dona Estelita. Aí teve uma época que até eu tinha um projeto de escrever livros infantis com essas histórias. Aí eu tenho essas histórias escritas, a da tia Jacira, que é menina de pés descalços, porque ela tem uma história de que não tinha sapatos quando era criança, andava descalça quando criança; aí tinha a história da Tetê, menina arqueira; enfim, eu contava e caminhava com essa personagem. Fazia rodas, que hoje a Maria das Alembanças fala que é uma continuidade da Maria de Barro, ela tem uma origem e uma inspiração, né, elas são do mesmo planeta, que é essa coisa de trazer memórias. E foi isso. Eu caminhei muito tempo com a Maria de Barro, não sei até quando... uns 5 anos, eu acho, foram muitas escolas. E aí tinha essa coisa, de tá nas escolas com ela e com os mestres. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 75-76).

Nas criações de seus espetáculos, de seus personagens, Fabíola teve influências de mestras e mestres das culturas populares, professoras e educadores reconhecidos em um ambiente acadêmico, assim como dos criadores da Pedagogia Griô.

De 2007 até hoje foram várias apresentações, caravanas, espetáculos, vivências e ações realizadas por Fabíola Resende em carreira solo e em conjunto com a Casa Moringa. “Investimos no mamulengo, fizemos caravanas griô, junto com a Lu e a Thabata, tocando no mamulengo, acompanhando, com percussão, música, né. Sempre relacionando as brincadeiras com a ação griô”. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 77).

Barbara Benatti nos fala que as características do mamulengo se delinearão ao longo do tempo,

o aprendizado pela observação, a relação estabelecida entre mestre/aprendiz, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos e falas diversificadas e também sobre cenas que dizem respeito a questões ligadas às comunidades: o cotidiano e o imaginário. O Mamulengo é o teatro do riso e do improviso como a tradição oral, é permanentemente ressignificado por seus produtores (BENATTI, 2021, p. 7).

Considerando que os personagens do mamulengo são “representações simbólicas de papéis sociais, expressos por imagens e nas falas representadas”, Benatti (2017) nos trás em seu estudo¹⁰⁷ a invisibilidade das mulheres dentro do mamulengo,

¹⁰⁷ Para mais detalhes, acessar a dissertação da pesquisadora. BENATTI, Barbara Duarte. Mulheres Mamulengeiras: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE). (Dissertação de mestrado). Brasília, Universidade de Brasília - UnB, 2017.

assim como a percepção de mulheres mamulengueiras que lidam com o preconceito e buscam por meio da brincadeira subverter o machismo e o racismo (p. 96).

Ainda em julho de 2007, na elaboração de seus roteiros Fabíola Resende nos conta que não parava de ouvir que as mulheres não brincavam mamulengo.

Aí tinha essa história né, mulher não brinca mamulengo. [...] e eu ouvindo o tempo todo isso, mulher não brinca mamulengo. Não tem mulher brincando. Aí eu disse: ah, mas eu vou brincar! Por que mulher não brinca? Essa minha voz aqui vai funcionar pra alguma coisa (risos). Eu lembro dessa determinação assim, sabe. Não me fala que não vai, porque vai! E foi, né. Aí a gente começou a brincar. A Lu tava nessa coisa de montar uma palhaça... a Lu sempre foi minha companheira. [...] aí eu fui criando os bonecos, nessa época, a gente fez o Espantalho. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 73).

Barbara Benatti fez sua pesquisa de mestrado com as mulheres mamulengueiras em Glória do Goitá (PE), berço do mamulengo. A pesquisadora nos trás o cenário da quantidade de mulheres bonequeiras:

Entre os anos de 2008 e 2013, foram realizadas pesquisas de campo e documentais nas capitais e em municípios do interior dos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e no Distrito Federal. No Ceará, foram identificados treze bonequeiros, todos homens. Na Paraíba, foram identificados quinze bonequeiros, também todos homens. No Rio Grande do Norte, foram identificados quarenta bonequeiros, dentre os quais uma única mulher, Maria Ieda da Silva, conhecida como Dona Dadi, da cidade de Carnaúba dos Dantas. No estado de Pernambuco, dos vinte e sete bonequeiros identificados, três são mulheres, todas brincantes da nova geração e residentes na cidade de Glória do Goitá. São elas: Tamires Silva, do grupo Teatro História do Mamulengo; Edjane Maria, a Titinha, do grupo Mamulengo Nova Geração; e Cida Lopes – a filha do Mestre Zé Lopes –, do grupo Mamulengando Alegria. No Distrito Federal, entre os oito bonequeiros, há sete homens e uma única mulher, Neide de Nazaré, viúva do mestre Zezito. (BENATTI, 2017, p. 49).

Segundo Benatti (2017, p. 66), embora exista um esforço em subverter as relações de classes nas estórias do mamulengo, as apresentações ainda continuam muito conservadoras em relação as questões de gênero. No mamulengo tradicional, as personagens femininas geralmente aparecem com arquétipos da mãe e da esposa. Também é reforçado o estereotipo de atributos de uma mulher frágil, emotiva e doce.

Isabela Brochado (2001, p. 100) aponta a existência de basicamente três tipos femininos nos enredos dos mamulengos: a jovem solteira, a mãe e a velha viúva. Essas personagens irão se definir a partir de sua vinculação ao masculino, inclusive muitas delas não irão nem falar.

É curioso observar como a falta de autonomia que caracteriza essas personagens no plano narrativo é reforçada pela sua representação visual: o corpo das bonecas de pano não é articulado, de modo que a cabeça e os braços não executam movimentos independentes. (BENATTI, 2017, p 68)

As personagens femininas “não realizam ações que evidenciem desejo ou vontade própria, sendo sua principal função no espetáculo dançar” (BROCHADO, 2001, p. 100).

O mamulengo ainda é predominantemente masculino, mas isso não intimidou Fabíola a seguir nesta jornada, apesar dos desafios, e trazendo novo olhar para a brincadeira:

Eu montei o mamulengo em 2007. [...]. *Tinha que ter uma mulher protagonista de luva*. Porque todos os mamulengos até então, as mulheres eram de pano. E a boneca de pano, você só faz assim com ela, a manipulação é muito simples. Não tinha a boneca de luva que você põe no dedo e a boneca tem autonomia para pegar, para tirar alguma coisa, entendeu? Então, eu quero uma mulher, que vai ser uma mulher forte. Que vai ser uma mulher que vai ter pegada e vai saber fazer as coisas. Então eu boto a enxada na mão da mulher, aí eu tento trazer a mulher como protagonista. Talvez ainda no início eu não tenha conseguido. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 74).

Fabíola diz que vê grupos de homens e mulheres brincando juntos hoje mamulego, explica que os dois estão dentro da tolda. Ela faz um apelo às mulheres brincantes de mamulengo para que não deixe de ser a protagonista.

Que a gente não reproduza mais, no mamulengo, por exemplo, a mulher frágil e omissa. A gente precisa produzir outra coisa. Quando eu te falei assim, eu achava que tinha colocado a Conceição como protagonista. Só em 2014, quando eu fui pedir ao Zé Regino¹⁰⁸ uma ajuda, ah, Zé, você pode dar uma olhada no meu mamulengo, me dar uns toques, em um dia só, eu apresentei pra ele como era, e ele falou assim: você só colocou o discurso do homem na boca da mulher. Aí eu hum... então eu preciso mudar esse discurso dela. Preciso não deixar isso acontecer. E é isso assim, tentar ampliar mesmo os discursos. Aí eu lembro que o José Regino também criticou, não é porque é mulher que não precisa usar a força física, tem essa coisa de matar a cobra, no mamulengo tem essa tendência da violência também, né. E eu acho que a gente pode repensar isso também, sabe?

¹⁰⁸ *José Regino de Oliveira* (MG, 1962) – palhaço, arte-educador, bonequeiro, diretor, ator, cenógrafo e figurinista – veio para Brasília em 1969. Na adolescência, iniciou-se no mundo das artes cênicas por meio das apresentações na igreja – seu primeiro contato com o cômico e com o aspecto coletivo do teatro. Hoje, é considerado uma das figuras mais importantes do teatro de Brasília. Disponível em: <<https://brasiliamemoriaeinvencao.com/ze-regino/>>. Acesso em: 06 de março de 2022.

Eu tenho feito a cena da cobra de uma outra forma, de usar um outro ser para matar a cobra, mas eu também não quero colocar a Conceição com violência, sabe. Então, não quero reproduzir violência. Eu também não quero reproduzir machismo. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 78).

Fabíola usa da ancestralidade para recriar em seu espetáculo Vereda dos Mamulengos uma personagem com criatividade, astúcia e resistência aos regimes opressores em nossa sociedade. A mamulengueira segue fazendo sua arte com protagonismo e descolonizando olhares, sabe o poder de sua missão:

A gente diz muito com os bonecos na mão e parece que a voz deles e delas tem mais valia que a nossa. Aprendi muito colocando bonecos nas mãos de estudantes. Dar aulas com bonecos me fez crescer e entender muito sobre brincar! [...] Minhas bonecas e meus bonecos alimentam minha alma! Sou uma brincante de mamulengo, se precisar é só chamar que eu vou, porque nessa vida a gente não é uma coisa só, a gente é muita gente dentro da gente mesmo. (MAMULENGOS DO DISTRITO FEDERAL, 2021, p. 29).

Atualmente a artista brincante é vice-diretora de uma escola pública no Paranoá, aqui no DF:

Em 2014 eu passei na Secretaria de Educação no concurso, aí eu me tornei professora e aí eu tô mais dedicada hoje à função de ser professora. Menos encantamento (risos) e mais burocracias (risos). Mas no desafio, né, de levar a arte pra dentro das escolas, de fazer alguma coisa diferente dentro da comunidade onde eu tô atuando. Acho que é isso aí, minha história. (FABIOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 76).

Fabíola segue como arte-educadora em sua missão na escola onde trabalha e fortaleceu sua ginga como mulher brincante mesmo depois de se tornar mãe, apenas respeita seus ritmos e continua brincando nos ensinando muito do que é viver nessa sociedade e driblando os machismos estruturais existentes:

Eu não me sinto dentro do grupo de mamulengueiros que existe dentro do DF. Existe um grupo, existe um clã do patriarcado. E eu acho que continuar brincando, seja lá onde for, é uma resistência. O meu mamulengo não é muito reconhecido, mas eu tô onde eu tenho que tá com ele. Muitas vezes é um mamulengo de resistência em ações sindicais, em eventos interiores, em escolas, eu acho que só isso já é uma resistência por eu tá conseguindo de alguma maneira tá brincando com ele, sabe? [...] É difícil as pessoas entenderem que existem tempos. Tem essa coisa... como uma mulher de nove meses vai brincar mamulengo? Como uma mulher parida vai brincar mamulengo? Homem não, cara, homem pode brincar mamulengo todo dia, ou fazer filho, né? Eles conseguem. Mulher, não. A gente tem

outro tempo. Tem outro ritmo. E eu acho que isso é uma resistência.
(FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 82).

Em 2007 foi a primeira vez que Fabíola brincou mamulengo e segue na brincadeira até hoje. Ou seja, são 14 anos de resistência. A mamulengueira segue no seu tempo, no seu ritmo, em seus ciclos.

Nesta sessão conhecemos as artistas brincantes da Casa Moringa e seus trabalhos, criações, brincadeiras que por meio de suas singularidades, artes e percepções nos apresentaram possibilidades de descolonização não somente de gênero, mas também do saber e do ser. Vamos conversar um pouco mais sobre isso.

10. DESCOLONIZANDO A PARTIR DA CASA MORINGA

Ancoradas na Pedagogia Griô, na valorização das ancestralidades, nas tradições orais brasileiras, nas culturas populares, como modos de viver e de se construir conhecimento, a coletiva Casa Moringa tem delineado ferramentas de descolonização.

Essa palavra decolonialidade a gente usa também muito no sentido de uma negociação, nessa busca de dialogar com esses conceitos, mas a gente entende que decolonização é a gente na verdade voltar a fazer as coisas como a minha avó. É isso, minha avó é decolonial. É eu olhar a forma de como a minha avó fazia as coisas e compreender que havia um sentido e que havia uma sabedoria naquilo que ela fazia. Então, por exemplo, ela curar as gripes da gente com chá de limão e alho, *isso é um ato decolonial*. Eu decidir curar minha gripe assim em vez de ir na farmácia tomar um remédio, eu falar, não, eu vou ficar em casa, vou deitar, fazer um suadouro, porque minha avó me ensinou a fazer isso... você toma o chá de limão e alho, deita e faz um suadouro, ficar suando, no outro dia você tá bem. De repente parar e pensar nessa perspectiva, de olhar pra vida, de realmente olhar para um limão e um alho e entender que aquilo são antibióticos e que a indústria farmacêutica se apropria daqueles elementos, sintetiza eles e aí produz o remédio que você paga não sei quanto pra você comprar na farmácia, e botar fé que aquilo ali vai me curar, é um ato de decolonialidade. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 62).

Para Luciana Meireles, falar de decolonialidade é buscar o conhecimento a partir do aprendizado com a ancestralidade. Ter o olhar como aprendiz para se colocar em uma posição de transformação do que se vê, em uma abertura para o processo de aprendizado.

A gente decidir parar de usar absorvente de plástico e voltar a usar o absorvente de pano. Porque a minha avó ensinou minha mãe a usar o absorvente de pano. Minha mãe parou de usar absorvente de pano porque achava que era uma coisa feia, uma coisa suja, caipira, né. Porque eles eram pobres e não tinham dinheiro pra comprar. E de repente você olhar e falar... não cara, mas na verdade é muito melhor usar o paninho do que usar o plástico. Mas existe uma perspectiva colonizadora que julga que o paninho é coisa do povo que é ignorante, que não sabe das coisas, né. Então, quando a gente fala da perspectiva decolonial a gente tá falando disso. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 62).

Luciana problematiza o uso do termo decolonialidade como uma forma de diálogo com a própria sociedade com suas marcas de colonização. No sentido de que o termo decolonialidade é mais aceito por uma associação com a academia em detrimento do termo ancestralidade que se é feita uma associação com conhecimento não formal:

Entendi que usar este termo é importante para legitimar o que a gente tava querendo falar. Porque se eu falar [...] que estamos tentando aprender com as nossas avós, às vezes não soa como algo tão importante como quando eu falo... estamos trabalhando com uma perspectiva decolonizadora. Sabe? Quando eu falo isso aí as pessoas falam: nossa, isso que você faz é muito importante. Aí quando eu falo: gente, eu tô voltando a aprender com a minha avó as coisas. ah, legal... ah, que bonitinho... ah, faz uma rodinha de mulheres com as avós. Mas se você falar que tá falando em uma perspectiva decolonial do conhecimento para a elaboração de um projeto de humanidade... aí isso sim é legitimado. Então, *na verdade tudo isso é uma busca para dialogar com essa visão colonizadora*. Que é colocada pra gente, sabe? Que só é importante aquilo que é acadêmico, só é importante aquilo que é científico, só é importante aquilo que chega dentro de um kit importado dos Estados Unidos ou da Europa, sabe? Então, é a gente dialogando também com o próprio sistema colonizador. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 62).

Nesse diálogo com a própria linguagem colonizadora em uma busca de reflexões sobre a diversidade, no sentido de se respeitar o que é singular para cada ser, cada cultura, cada comunidade, a Casa Moringa tem promovido uma ação chamada *Prosas Brincantes*, um encontro para oportunizar reflexões e trocas de estudos e experiências nas culturas populares, conhecer o que outras pessoas também têm realizado na busca de compreensão do que é a diversidade.



Figura 39: Divulgação Prosas Brincantes. Foto: Casa Moringa¹⁰⁹

Sala aberta e on-line para troca de experiências e estudos entre mulheres brincantes, produtoras, educadoras, pesquisadoras e viventes das culturas populares. Encontros realizados bimestralmente e sempre na lua nova, trazendo um tema para ser dialogado a partir da escuta e do afeto, buscando perspectivas decoloniais¹¹⁰.

¹⁰⁹ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/prosas-brincantes/> >

¹¹⁰ Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/prosas-brincantes/> >

Luciana Meireles (2021, p. 63) diz que é importante sentar e conversar para conhecer e entender o trabalho, as experiências, os estudos que outras estão realizando. “Entender que a gente tá fazendo uma coisa, e a outra também tá fazendo, ninguém tem a verdade absoluta”.

Porque isso é decolonizar, porque se eu começo a achar que eu faço e aí só eu faço o certo e todas as outras estão erradas, meu ponto de vista é o melhor, o meu jeito de fazer é o mais correto, aí eu tô reproduzindo uma estrutura colonizadora. Eu tô querendo me colocar como um modelo a ser seguido a gente não tem interesse em ser um modelo a ser seguido. A gente tem interesse em existir e dialogar com outras existências para compreender o que é esse lugar de diversidade. (LUCIANA MEIRELES, Apêndice 5, 2021, p. 63).

Miglievich-Ribeiro (2014) diz que a razão moderna dualista impede a compreensão das “múltiplas diferenças como uma totalidade em si mesma que se relacionavam com inúmeras outras especificidades” (p. 70). Essa associação é feita se referindo a como a ciência hegemônica que avançou empobrecendo e invisibilizando a realidade, no sentido de não conseguir abarcar a gama de realidades que não cabiam na lógica de pensamento instaurada.

A ignorância das formas de viver, saber, ser que não cabem na particular lógica moderna explicitam, para o sociólogo português, a severa indolência ou preguiça da razão moderna em fazer o que seria de se esperar: pensar. A ignorância é o paradoxo da ciência que se estabeleceu, basta lembrar a clássica conferência de Max Weber cunhada Ciência como vocação (2002), para dar a clareza possível sobre a agência humana no mundo. Mas como pretender isto se não se conhece sequer os humanos em sua diversidade de opções e possibilidades de existência no mundo? (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 70).

Para Miglievich-Ribeiro (2014), o desafio epistemológico – ético e político – se dá com a nossa capacidade de interagir com experiências, modos de viver, pensar e fazer que foram secularmente negadas de sua existência real.

Atento à exaustão do paradigma moderno, em sua sociologia das ausências, Santos (2004) postula uma abordagem epistemológica capaz de estar sensível a muitas experiências que tiveram seu atestado de óbito precoce fornecido pela razão moderna arrogante e indolente. Trata-se, agora, de rever tudo que, nos últimos 200 anos, foi descartado como objeto de estudo: vazios e lacunas que, em verdade, expressavam obras humanas (e humanos) relegadas à desumanização. Mais que retomá-las, pois, como objeto de investigação, há se devolver a seus artífices a condição de sujeitos do conhecimento. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 71).

Nara Oliveira diz da importância de olharmos e nos questionarmos de quais referências estamos buscando em nossas vidas, nossas relações. Devemos nos atentar para identificarmos a grande quantidade de referências europeias, referências brancas e termos um olhar crítico para nossas escolhas. A artista nos conta suas experiências e escolhas dentro de sua carreira como designer e sua influência na Pedagogia Griô em seus processos no trabalho com as culturas populares:

Mudei muito o meu processo enquanto designer pra trabalhar com a cultura popular. Que não é sobre mim, não sou eu que detenho o conhecimento, não sou eu que sei tudo, não sou eu que vou chegar com vários termos em inglês querendo que você entenda que a minha língua é a onda do momento, porque sou eu que vou fazer você descobrir se comunicar com as novas tecnologias. *Sendo que a outra pessoa tem várias ciências e várias tecnologias que eu não sei de nada.* E o meu trabalho é sobre elas, né, não é sobre mim. Então, decolonizar olhar também tem a ver com isso assim... *de se colocar no seu lugar e tipo dar valor para todos os saberes. Não só o saber que é o acadêmico, que é o branco, que é o ocidental, que é o que tá na internet, que é o que tá digital, né. Tem muitos saberes muito profundos que a gente não conhece, que a gente quer conhecer e tem que dar o devido valor, de se colocar no lugar de igualdade com as coisas que a gente faz.* (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 38).

Nara nos faz refletir na busca de um olhar decolonial para a quebra desta dicotomia criada pela própria colonização de valorização e não valorização para uma mesma temática.

A cosmovisão moderna pecou ao se considerar sinônimo de conhecimento único, verdadeiro, universal, esquecendo se tratar de uma cosmovisão dentre outras. O principal desafio ético-político-epistemológico trazido pela razão decolonial é a consciência da geopolítica do conhecimento, a partir da qual se trata de rejeitar a crença iluminista na transparência da linguagem em prol de uma fratura epistemológica capaz de inserir uma perspectiva inédita e libertadora tanto no campo discursivo como na esfera da ação, assumindo a impossibilidade de qualquer ciência falar em nome de coletividades heterogêneas e multifacetadas mas a premência de se insurgir contra quaisquer estruturas de poder e opressão que silenciem alguém. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 77-78).

Precisamos produzir ciência contemplando distintas realidades da vida real, não restringindo às produções (metodológicas/epistemológicas) historicamente reconhecidas pela academia e sim contemplando falas e percepções de diferentes sujeitos da nossa contemporaneidade.

Quando Nara Oliveira (2021) aprofunda seu olhar nos falando sobre sua sensibilidade como designer de conseguir ir além do que os olhos “colonizados” veem

sobre a cultura popular, ela nos trás novas percepções para além da produção acadêmica:

Cultura popular não é espetáculo. Então, você não vai divulgar um espetáculo, você não vai julgar uma apresentação. Você vai falar e divulgar para outras pessoas que não conhecem uma cultura, um modo de viver, de ser, uma cosmovisão. Ali tem pessoas, tem territórios. Essas pessoas têm de ser respeitadas enquanto pessoas, enquanto território, que não tão ali para fazer apresentação, mas estão ali porque a vida delas precisa da cultura. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 38).

Queremos descolonizar nosso olhar buscando formas diferentes também se se fazer pesquisa, apresentamos como proposta a metodologia utilizada pelas artistas brincantes da Casa Moringa,

há um jeito diferente de fazer quando a gente tá falando de cultura popular. Sobre tudo. O teatro é diferente, a dança, o jeito que se chega em um lugar, como fazer, como vou entrevistar, o que eu vou querer saber. Nunca é sobre, nunca é sobre algo, é ao redor daquilo. Ao redor daquilo me mostra muito mais do que eu perguntar, o que é isso? Porque é exatamente o tempo de eu parar, e ficar ali, vendo, conversando ao redor disso. E aí tudo isso vai me dando pistas profundas sobre aquilo. Não há uma tentativa de explicar as coisas, mas de saborear elas, de ver a cor. Então, a brincadeira, ela foi dando sentindo a partir desse corpo que brinca a esse fazer. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 91).

Outra proposta apresentada pela Casa Moringa como descolonização sobre nossos olhares, nossos saberes é em relação aos processos de envelhecimento em nossa sociedade moderna. Mais especificamente, sobre o lugar que as mulheres mestras de culturas populares têm tido e quais são as ações que essas artistas brincantes têm buscado para ressignificar e vivenciar as questões relacionadas.

Na próxima sessão, apresentaremos outro projeto criado pela Casa Moringa na busca de valorização da ancestralidade de mulheres das culturas populares é o Encontro de Mestras e Griôs do DF. Vamos conhecer um pouco mais desta ação que já se encontra em sua segunda edição.

10.1 Descolonizar é também promover o Encontro das Mestras e Griôs do DF

As sociedades são entidades dotadas de sentidos e significações. Quando nos situamos em nossa sociedade patriarcal, percebemos que o processo de envelhecimento do ser humano é marcado por diferenças entre homens e mulheres. As representações

femininas da velhice é uma tarefa que permeia a discussão de gênero, raça e classe social, envolvendo processos de construções históricas (MATIAS *et al*, 2021).

A coletiva vai na contramão da nossa sociedade quando o assunto são as pessoas mais velhas. Enquanto nossa sociedade continua em uma visão colonizadora, capitalista de ser nossos mais velhos como improdutivos, frágeis, dependentes e os desvalorizam; a Casa Moringa faz o movimento contrário, proporciona ações para dar visibilidade aos seus saberes, suas ciências, suas memórias, seus ofícios, suas experiências. Lillian Pacheco, a criadora da pedagogia griô nos diz:

O principal registro da tradição oral é a memória vivencial e dialógica, afetiva, cognitiva e motora. É uma memória dançante, cantante, contadora de histórias e conversadora. O Brasil precisa do caminhante (do griô aprendiz) que entrega sua corporeidade, sua pele, sua voz, seus sentimentos, sua palavra divina para gravar a continuidade da história viva da tradição oral. Um caminhante que se entregue à caminhada para ligar os fios familiares e comunitários das redes de transmissão oral (PACHECO, 2006, p. 44).

Os encontros intergeracionais propostos pela Pedagogia Griô reposicionam o lugar social do idoso quando passam a ocupar o centro da roda, o centro das atividades, sendo reconhecidos seus saberes e legitimados seus conhecimentos. E essa é a proposta da Casa Moringa ao criar e fazer um encontro de mestras de culturas populares aqui no DF.

Então pra mim nós somos isso, um coletivo que faz uma conexão entre gerações, entre a tradição e essa contemporaneidade, e nós somos essencialmente aprendizes. Porque a gente entendeu que essa ciência é isso, é uma ciência da vida e ela não tem fim. A gente vai tá sempre aprendendo. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 60).

Luciana Meireles diz que falar de cultura popular é falar de ancestralidade.

E pra falar de ancestralidade você tem que falar de quem veio antes, você tem que pedir a benção, né. Então, a gente entendeu que a gente precisava pedir essa benção. A gente precisava fortalecer esses trabalhos dessas mulheres, que estavam invisibilizadas dentro do movimento da cultura popular. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 55-56).

A Casa Moringa promove o Encontro de Mestras nessa busca de valorização da figura da mestra, resgatando sua ancestralidade e reconhecendo o lugar da mestra das culturas populares

a gente não quer nem que a oralidade seja superior a escrita, ou a ancestral seja superior ao dito moderno; mas que essas coisas se dialoguem. E dialoguem para que o processo educativo e a própria

vida faça sentido, né. Então a Casa Moringa trabalha por meio deste olhar também. Somos mulheres jovens, estudamos, escrevemos, fazemos faculdade algumas, outras começaram a faculdade e largaram para decidir trilhar o caminho da tradição [risos] mas também neste lugar de mulheres jovens que vem deste contexto, somos um exemplo vivo da tentativa de dialogar com esses universos. Pautar os saberes, os ofícios das mestras e pautar esse movimento que existe no Brasil e em outros países, de mulheres e pessoas em geral que estão valorizando e buscando conhecer esses saberes, esses ofícios que sempre estiveram aí, estão vivos, mas que muitas vezes a gente cresceu sem saber que eles existiam. Nenhum livro de história, nenhuma escola nos contou. As nossas famílias deixaram um pouco esquecidos, por tentarem uma vida melhor, em outras frentes, então o nosso lugar caminha por aí. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 5-6).

As artistas brincantes entendem que a busca da valorização de lugares ocupados por mulheres mestras precisam ser reconhecidos com seu devido valor. Nara Oliveira fala que um dos objetivos da Casa Moringa é que mais mulheres se tornem mestras e também que exista a valorização de lugares ocupados por mulheres e que não são reconhecidos com sua real importância.

Nós queremos que mais mulheres sejam mestras. A gente quer que mais mulheres toquem o que não podia ser tocado. Brinquem o que não podia ser brincado. Protagonizem coisas que era majoritariamente masculinas. Mas a gente também quer valorizar lugares em que elas estão hoje, que às vezes é na cozinha, que às vezes é costurando, que às vezes é mantendo uma família, que vai dando uma outra sustentação, isso também é trabalho, isso também é arte, faz parte das culturas populares. Porque a cultura popular não é o espetáculo. O espetáculo é tipo a ponta do ice Berg voltada às vezes para um momento específico, para uma data específica, para uma geração de renda, mas a cultura popular é toda essa grande coisa que é a vida, e se não tem um pedacinho dela as coisas não acontecem. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 35-36).

Na construção de saberes, conhecimentos e na busca do diálogo para o reconhecimento social, político e econômico das mestras de tradição oral, a Casa Moringa promoveu duas edições do Encontro de Mestras e Griôs do Distrito Federal.

O encontro busca legitimar os espaços ocupados por mulheres mestras que são guardiãs de saberes, ofícios e formas de expressões culturais do nosso Brasil. A primeira edição aconteceu em dezembro de 2018 no Ponto de Cultura Invenção Brasileira, Mercado Sul de Taguatinga (DF), em parceria com o Instituto Rosa dos Ventos. Participaram do primeiro encontro a artista popular Martinha do Coco; a yalorixá Mãe Baiana; a parteira Adiles Sebastiana; a brincante e compositora de toadas Tamatatiua Freire e sua mãe Dona Maria, matriarca do Bumba-Meu-Boi do Seu

Teodoro; a mãe de santo Mãe Cícera de Oxum; a costureira e bordadeira Dona Santina; a artesã e educadora popular Tetê Alcândida; a costureira Dona Nen; e Mãe Railda, uma das mais antigas yalorixás do Distrito Federal¹¹¹.

A segunda edição do encontro aconteceu em novembro de 2021, no formato online por conta da pandemia. Além de reunir 12 mestras, o encontro trouxe oficinas, atrações artísticas de mulheres brincantes, roda de prosa, live musical, podcast e um documentário. As mestras convidadas foram a parteira tradicional Valdeci Santana (BA); a artista popular Martinha do Coco; a artesã e educadora popular Tetê Alcândida; a yalorixá Mãe Baiana; a costureira de gente e de bonecos Nen Rocha; a mãe de santo Mãe Cícera de Oxum; a bordadeira Santina Azevedo; a mestra de Capoeira Angola Janja Araújo (BA); a agricultora e erveira Josefa Ataídes; a sambadeira e ativista cultural Fernanda Machado; a artista popular Dona Gracinha da Sanfona; a matriarca do Boi de Seu Teodoro, Maria Sena, e sua filha, a brincante e compositora de toadas Tamatatiua Freire¹¹².



¹¹¹ Disponível em < <https://casamoringa.com.br/encontro-de-mestras-e-grios-do-df/>>. Acesso em 22 de março de 2022.

¹¹² Disponível em: < <https://casamoringa.com.br/2021/10/14/2o-encontro-de-mestras-e-grios-do-df-online/>>. Acesso em 22 de março de 2022.



Figura 40: 2º Encontro de Mestras e Griôs do DF. Fonte: Casa Moringa¹¹³

Trago a potente fala realizada por Mestre Janja (BA) no último Encontro de Mestras nos convocando para a importância do reconhecimento do conhecimento produzido por meio da oralidade.

Eu quero aqui, para além da vida de cada uma, ressaltar o papel e a importância dessas mulheres no conjunto dos conhecimentos que podem nos libertar do jugo da colonização. Nós estamos aqui ressaltando uma das mais importantes tecnologias de conhecimento que nós temos a nossa disposição, que é a *oralidade*. A oralidade ao contrário da escola ela não nos ensina a partir do significado, mas do sentido. Eu não posso passar por essa roda sem evidenciar o meu lugar de professora, e portanto dizer da luta que é pra nós hoje fazer com que não apenas as escolas, *mas sobretudo as universidades públicas do Brasil, reconheçam esses saberes*. E se abram, se abram para que essas mulheres, mestras de conhecimentos distintos possam acessar a juventude, possam acessar a infância, possam acessar a maturidade daqueles e daquelas que estão nas escolas, que retornaram para as escolas através da educação de Jovens e Adultos. É importantíssimo para nós pensarmos que o projeto de sociedade que a gente quer passa por isso. Passa pelo conhecimento que me tira de refém da indústria médica; passa pela condição do conhecimento que humaniza o parto, que faz com que nós mulheres pobres e negras não sejamos vítimas da violência dos partos nos hospitais; passa pelo conhecimento das mulheres que vão nos ensinar que vestir é muito mais que colocar uma grife, uma marca, sobre os nossos corpos, mas que elabora parte do acervo. Então, a oralidade que tá na base de todos os conhecimentos aqui reunidos nada mais é do que isso. É um acervo, é um acervo libertário, porque ele se forja na resistência¹¹⁴.

¹¹³ Disponível em: <<https://casamoringa.com.br/encontro-de-mestras-e-griôs-do-df/>>. Acesso em: 23 de março de 2022

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d7tvbhx_G4A>. Acesso em 22 de março de 2022.

Por meio da poderosa fala da Mestra Janja fica-nos também a proposição da importância de produções acadêmicas, como este estudo, desenvolvido dentro de uma universidade pública trazendo reflexões sobre a necessidade do reconhecimento e valorização da construção de conhecimento por meio da oralidade e das tradições orais brasileiras.

Tais incitações virão impactar a agenda de pesquisas contemporânea contemplando distintos tópicos, tais como o papel das novas tecnologias, as políticas de propriedade intelectual (desde os saberes orais aos intelectuais indígenas), os propósitos do desenvolvimento, seus limites, dentre outros. O investimento cotidiano numa hermenêutica pluritópica, que não se restringe à academia, mas a atinge, recusará de uma vez por todas o discurso secular da neutralidade científica que serviu, na prática, não à autonomia intelectual se não a uma espúria hierarquização dos centros produtores/receptores de conhecimento bem como ao projeto nocivo de apartação entre sujeito e objeto de pesquisa que, na prática, relegou o último termo à desumanização. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 78).

Que possamos investir na produção de epistemologias contemplando os saberes orais de nossas ancestralidades e manifestações populares e tradições orais brasileiras.

Que possamos retomar/resgatar tecnologias ancestrais perdidas com a colonização que inviabilizou e silenciou o que sempre foi potente em nossas vidas, por exemplo, a capacidade de vivermos em comunidades, em grupos, que nos fortalecem e nos acolhem nas experiências e vivências cotidianas.

10.2 Descolonizar é também ser integrante de uma coletiva e criar *paraquedas coloridos* (Krenak)

A existência da coletiva Casa Moringa nos apresenta um aprendizado de comunidade, no sentido do grupo de artistas brincantes de culturas populares possuir como uma de suas propostas o pensamento de um mundo mais colaborativo, unindo forças, por estarem juntas, para enfrentamentos e desafios de nossa sociedade.

“Companheiro me ajude que eu não posso cantar só, sem você eu canto bem, mas com você eu canto melhor”! então é isso, a gente juntar as nossas potencialidades e as nossas vulnerabilidades, porque a gente tem um eixo em comum. Apesar de cada uma de nós ter várias outras frentes, existe um eixo em comum, que é esse amor pelas culturas populares tradicionais, e esse reconhecimento das mestras e mestres, e essa vivência que todas nós tivemos nesse universo, de reconhecimento de nossas identidades que a gente teve neste universo. Então a gente se junta a partir disso e fortalece, fortalece os nossos projetos, fortalece os projetos que a gente cria com o que cada uma

tem a oferecer, cria novas redes com outras mulheres que estão chegando, e o grupo só existe porque outras pessoas fizeram isso também, trouxe pra gente de inspiração, então com certeza fortalece muito. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 13).

O aprendizado de viver em comunidade é uma tecnologia da ancestralidade, uma tecnologia dos povos originários, um aprendizado das tradições orais que permeiam entre a invenção e a tradição, entre a memória e a ruptura. Para eles, o contato com a ancestralidade é real sem o receio de se colocar na contemporaneidade e se permitir o processo de reinvenção.

A gente vive em um conflito, é uma guerra, é uma guerra de narrativas, é uma guerra de símbolos, é um choque cultural o que a gente vive. Eu sempre me lembro muito do Ailton Krenak, que hoje é um ícone pra gente neste lugar de tá aí apontando caminhos, e ele sempre trás muito isso assim, a gente nunca deixou de viver a guerra, essa guerra do colonizador e dos que estão resistindo né, porque essa disputa ela tá aí, o que tá em cheque é a continuidade da vida. Então falar de cultura popular, de manifestação tradicional, de ancestralidade, pra mim tem a ver de a gente falar sobre a importância dos conhecimentos das ciências necessárias pra continuidade da vida. Então, roda é uma tecnologia ancestral. Porque *saber viver em comunidade é necessário para a continuidade da vida*. Saber escutar o tempo da chuva, é uma tecnologia porque é necessário para haver o plantio da semente que dá o alimento, que dá a floresta, que mantém tudo funcionando, é a água que vai brotar no chão, enfim, todo esse ciclo da vida, né. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 60).

Ailton Krenak afirma que a oralidade, como característica dos povos tradicionais, irá fortalecer o sentido de pertencimento ao grupo e experiências compartilhadas “[...] vão integrando um sentido da vida, enriquecendo a experiência da vida de cada sujeito, mas, sobretudo, constituindo um sujeito coletivo [...]” (KRENAK, 2021).

Krenak (2019) diz que o projeto de sociedade moderna é especialista em criar ausências, ausência do sentido de viver em sociedade, ausência do próprio sentido de vida. Isso gera intolerância com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. Krenak fala que existem muitas pequenas constelações espalhadas pelo mundo que canta, que dança, que faz chover.

O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 13).

Nessa provocação utilizada por Krenak (2019) sobre podermos contar mais uma história e com isso adiar o fim do mundo, o líder indígena nos trás uma proposta filosófica de construção de paraquedas coloridos como ferramenta de “suavização” nesse processo de queda que vivenciamos em consequência da modernidade que proporcionou o desastre socioambiental de nossa era.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não faz outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir **paraquedas coloridos**. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. (KRENAK, grifo nosso, 2019, p. 14-15).

Utilizando desta metáfora dos paraquedas coloridos proposta por Krenak, questionei as artistas da Casa Moringa suas percepções sobre serem integrantes de uma coletiva as faziam ou não mais fortalecidas para viverem e resistirem aos desafios sexistas/machistas/racistas em nossa sociedade. Apresento suas percepções:

Com certeza a Casa Moringa é um *paraquedas coloridos*... porque é isso, né... a gente tá no meio de um turbilhão doido, sempre teve, né... o capitalismo tá aí e tal e já faz um tempo, a gente já nasceu nele, né... e vendo muita coisa se intensificarem né... e acho que a minha geração nem achou que ia ver o que a gente tá vivendo hoje, como questões de retrocesso, a gente achou que ia só, né... sei lá ... e daqui pra frente ... devagar e sempre... só que não! Deu passos pra trás... então, com certeza essa metáfora do Krenak sim, é sobre isso... a gente cria esses paraquedas coloridos, porque também se for só na queda livre, a gente se desespera, né... Então a gente põe um paraquedas pra curtir a viagem, né... a gente tá descendo, mas pelo menos tá olhando a paisagem, sabe que vai criar mais um tempinho, tem uma brisa no rosto, né... e as vezes é o que a gente consegue fazer, né... a gente as vezes se sente muito diminuto assim... sem saber o que fazer... muito sem acreditar do que faz tenha impacto, né... porque somos tão gigantes enquanto humanidade... mas é isso, a gente começou pequena, então eu faço pequenas coisas, e é o que eu posso fazer. a gente tem essa esperança, né. Pode ser bobo? Pode. Mas, é um paraquedas coloridos. Eu prefiro ter um do que não ter nenhum. (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 45).

Com certeza na Casa Moringa eu me sinto criando *paraquedas coloridos*. [...] criar esse espaço, ser integrante desta coletiva, ser uma aprendiz dessas tradições, buscar essa liberdade tempo-espço pra brincar, criar, inventar, é o meu paraquedas. Porque se eu não tiver isso, eu não sei cara se eu dava conta... sinceramente assim... eu não sei se eu daria conta... ia inventar, não sei, a gente é ser humano, né, a gente se adapta. É a minha cura. É a minha cura, eu me sinto tipo em recuperação... uma adoecida em recuperação... sendo recuperada, a brincadeira me recupera. Eu me sinto sendo reflorestada. Eu sinto que

a minha história, a minha vida, a história das minhas ancestrais, são histórias de mulheres que foram devastadas, florestas devastadas e desmatadas. E a brincadeira, a coletiva, essa roda de mulheres é um espaço onde eu me regenero e onde eu me refloresto pra aprender a viver com mais leveza, com mais beleza, com mais graça, com mais cor, com mais ritmo, sabe? (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 67).

Eu acho que encontrar o mundo, o universo das culturas populares, foi um paraquedas multicolorido na minha vida. Nossa, me salvou mesmo, de verdade. Existe Keyane antes disso e depois disso... falando de pessoas como eu e como você, da nossa geração que nasceram em Brasília ainda por cima a gente é filho de retirantes, e viemos morar em cidades em construção, Brasília é uma cidade muito jovem, que aparentemente não tem identidade, não tem memória. Então, por muito tempo eu vivi este lugar, de não lugar, eu não sabia de nada direito, a minha família sempre foi uma família bem nordestina, tinha essa identidade marcada, mas eu não tava lá, eu tava deslocada, então, quando eu conheci as culturas populares, várias coisas começaram a fazer sentido, eu fui entender que eu tinha uma identidade, que eu tenho uma identidade. Eu fui buscar ouvir meu avô, minha avó, minha mãe para contar histórias antigas... e isso me salvou de quedas maiores, *porque é duro não ter sentido a vida*, sabe, então, quando você brinca, e às vezes brinca da dor, do sofrimento, da opressão, quando você brinca com isso, você se reconstrói. (KEYANE DIAS, 2021, Apêndice 5, p. 14).

Acho que esse é o caminho menos doloroso dessa queda, e a gente faz isso. Porque se a gente leva a brincadeira, leva a música, levo o colorido mesmo. Porque a cultura popular tem isso, né... de ela ser muito volumosa, ela é plural, né, a cultura popular é plural. Tem que ter muita chita, muita fita, muito colorido, muita cabeça, muito cabelo, muito não sei o que e tal, então assim, isso é uma forma menos dolorida de a gente tá nessa queda, nessa queda livre que a gente vem caindo mesmo né, sendo muito sábio da parte dele, e porque não transformar isso menos doido, né? Quando você leva essa arte. É até uma forma de esquecer um pouco disso, e também não tá martelando isso na sua cabeça... ah, tamo perdendo tamo perdido, não, vamos nos organizar por esse caminho, por esse viés da arte, que aqui nos mantemos unidos e mais fortes. É uma forma sim de paraquedas coloridos. (MESTRA TETÊ ALCANDIDA, 2021, Apêndice 5, p. 29-30).

Pensando na metáfora dos paraquedas, eu acho que a Casa Moringa seriam as fivelas que amarra o paraquedas na minha roupa. E acho que o paraquedas coloridos seria a minha brincadeira. Isso amarra, isso me dá consistência pra cair. É a rede. Eu acho que é uma parte desse processo de estar caindo bem. Capoeira boa, é capoeira que sabe cair, né. E a roda quando tá cheia ela tem mais axé. O paraquedas quando tem a fivela, ele amarra na gente. (CAMILA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 100).

Com certeza é o paraquedas colorido da minha vida. Eu sinto que a Casa Moringa, tudo que acontece, os eventos, as apresentações, tudo o

que a Casa Moringa me proporciona, me faz reconectar. E eu acho que por mais que a gente esteja caindo, a gente não pode deixar de reconectar de alguma maneira com a nossa ancestralidade. Porque é isso, o passado que era pra ser o nosso futuro, principalmente os povos indígenas! Então, assim, tudo o que a gente vivencia dentro das culturas populares, dentro das culturas brasileiras, né, eu acho que faz com que a gente tenha vida colorida, né. [...] Quando a gente vivenciou um governo de esquerda que proporcionava que pessoas pudessem vivenciar a arte, em qualquer lugar, e que evidenciou a arte popular, a gente viu vida, a gente viu esperança. A gente vivenciou um momento histórico no Brasil. E a gente viu muitos paraquedas recuperando outros paraquedas, a gente viu mestres e mestras que achavam que seu legado tava morto. E por ter tido um governo que valorizou e falou assim... *isso aqui é lindo, isso aqui não pode morrer*. Ninguém tinha noção do era que esses 150 reais pra esses *jovens conviverem com mestres e aprenderem ofícios. Foi ali que muitos saberes tradicionais não se acabaram, por essa valorização*. (FABÍOLA RESENDE, 2021, Apêndice 5, p. 83-84).

São muitos significados de potência relatos e percebidos pela coletiva por estarem em uma coletiva, em um grupo se fortalecendo, se empoderando, contando mais uma história para adiar o fim do mundo.

A Casa Moringa nos convida para desenvolvermos essa capacidade de invenção e reinvenção em novos mundos, por meio de outros valores. Chamam-nos para a escuta dos nossos ancestrais e valorização do conhecimento por meio das tradições orais, nos encantam com novos olhares a partir das brincadeiras, do encantamento com as culturas populares.

Finalizo este trabalho com a música cantada ao final da entrevista de Luciana Meireles, que trouxe o canto de Guitinho da Xambá, um mestre que se encantou no ano passado, Xambá é uma Comunidade Quilombola, urbana - Recife (PE).

*Na boca da mata
eu avistei
um pássaro cantando
avisando que cheguei
guardião dos caminhos
me proteja dos espinhos
pois trago no coração
ciência boa.*

“Então é isso, que essa *ciência boa* alcance muitos corações, porque é uma ciência que só se escuta com o coração” (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 68).

Que sejamos capazes de também construirmos paraquedas coloridos, para além das brincadeiras nas culturas populares ou tradições orais brasileiras, em nosso dia a dia, aprendendo a conviver em grupos, descobrindo suas delícias e potencializando ferramentas para enfrentamentos dos desafios, e que tenhamos ouvidos, olhos, olfato, tato, boca e coração para escutarmos *ciências boas*.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo as considerações finais fazendo uma observação, que no primeiro momento pensei em inseri-la na introdução deste trabalho, mas desisti porque imaginei ser importante não direcionar o seu olhar, cara/caro leitora/leitor. Você observou as autorias nas epígrafes das sessões desta dissertação? Caso não tenha se atentado, por favor, dê uma olhada agora nas sessões que possuem uma epígrafe.

Sim, são falas das artistas brincantes da Casa Moringa. Por quê? Porque descolonizar também é criar, é reinventar, é escolher outras referências, é produzir novas referências, é produzir novas epistemologias, é valorizar o que já é nosso, é resgatar o que é ancestral e que resistiu apesar de todas as atrocidades cometidas pela colonização. Por isso a escolha, para dar destaque às autorias de nossas artistas brincantes.

Descolonizar o conhecimento produzido com uma dissertação em uma universidade pública em Brasília, é compor um estudo no qual as falas das artistas brincantes de periferias do Distrito Federal de culturas populares construíram uma epistemologia/metodologia em pé de igualdade com as/os teóricas/teóricos consagrados da academia.

Uma descolonização do olhar perpassa na percepção de se colocar no lugar do outro, ou seja, despir-nos da nossa colonialidade e buscar de fato conhecer todos/outros saberes, todas/outras ciências que existem nas culturas populares que vão muito além do saber acadêmico, branco, ocidental. As artistas brincantes da Casa Moringa nos convidam ao conhecimento de “saberes profundos” que não reconhecemos, inclusive para perceber que a cultura popular “não é espetáculo” (NARA OLIVEIRA, 2021, Apêndice 5, p. 38), que as culturas populares não são as chitas ou as rosas na cabeça, cultura popular é uma ciência da vida, com seus saberes, com suas potências, com seus ofícios, com seus ensinamentos e aprendizagens diversos.

A busca deste estudo de como as “mulheres” artistas atuam por meio das culturas populares buscando descolonizar o gênero nos mostrou que essas artistas brincantes, por meio de suas criações e brincadeiras, são protagonistas, atravessadas pelas culturas populares e reconhecendo suas ancestralidades, descolonizam gênero em seus trabalhos artísticos no Distrito Federal e por onde passam. Com suas artes, ocupam os centros das rodas e promovem o Encontro de Mestras e Griôs do DF, reconhecendo e

valorizando os saberes e ofícios das mestras de culturas populares, retirando dos bastidores e colocando literalmente no palco as mulheres mestras.

Quando Espinosa Miñoso (2020, p. 6) nos convida a explicitar a necessidade de um feminismo que se nutre dos movimentos de comunidades autônomas que protagonizam processos de descolonização e “restituição de genealogias perdidas”, que vislumbram outros significados da vida em comunidade e recriam os “horizontes de utopia conhecidos e avalizados universalmente”, acredito que este estudo trouxe como contribuição, processos de descolonização como a apresentação de uma aprendizagem baseada nas tradições orais brasileiras, por meio da oralidade, uma outra forma de produção de conhecimento, que rompe a valorização da escrita e da racionalidade impostos pela colonização. Dessa forma, buscam “suas genealogias perdidas” e criam e recriam suas brincadeiras sendo/estando mulheres brincantes.

Para além de mulheres brincantes, as artistas estão inseridas nas culturas populares, um universo no qual se é reverenciado o respeito à ancestralidade, a importância de se aprender com quem veio antes, com os mais velhos; porém, ao mesmo tempo, as integrantes da coletiva se percebem como “nova geração de mulheres que são também herdeiras de tradições de sua própria ancestralidade, que se encontram dentro de uma periferia urbana e começam a buscar espaço pra poder criar e inventar também dentro dessas tradições”. (LUCIANA MEIRELES, 2021, Apêndice 5, p. 53). Ou seja, uma conexão entre a tradição e a contemporaneidade. Reconhecem a ancestralidade e concomitante ao reconhecimento também protagonizam, propõem a invenção de novas tradições a partir de ressignificações do presente, ressignificações necessárias com percepções de demandas para inclusive descolonizar o gênero, descolonizar o conhecimento, descolonizar os saberes.

Luciana Meireles e Camô Oliveira criam suas figuras encantadas, a partir de sua convivência e aprendizagem no teatro de terreiro, porém ao mesmo tempo percebem a necessidade de espaço e protagonismo em suas criações individuais e “bancam suas paradas” com coragem, inteligência, criatividade e dão vida a Maria das Alembraças e Maria Pé de Vento. Além de realizarem oficinas de Mulheres Brincantes oportunizando a aprendizagem a outras mulheres para também seguirem criando suas figuras e brincando suas brincadeiras.

Fabíola Resende, mamulengueira, mãe, professora, que resiste e brinca com astúcia dialogando com a ancestralidade há 14 anos seu mamulengo,

predominantemente masculino em um patriarcado mamulengueiro que existe no DF, é exceção entre as mulheres mamulengueiras, porque é protagonista de seu mamulengo aqui no Distrito Federal.

Keyane Dias, jornalista, cordelista, brincante, poeta, integrando a espiritualidade com sua arte-saúde-educação.

Nara Oliveira, empreendedora, multiartista, que ocupa tanto os bastidores quanto o centro da roda, segue no seu ofício e sua arte com habilidades que poucas pessoas conseguiram agregar com tão pouca idade.

A Mestra Tetê Alcândida com sua arte, saberes e ofícios, cria, recria, resiste e segue há tantos anos no trabalho precioso de arte-educação nas periferias do Distrito Federal.

Eu, Luanna Ferreira da Silva, responsável por esta escolha de querer conhecer um pouco mais da Casa Moringa, espero ter conseguido transmitir um pouco mais a cada uma/um que interagiu com este estudo, o conhecimento do trabalho desta coletiva de artista brincantes do DF. Espero ter alcançado sensibilidade para ter manifestado um pouco do que foram minhas percepções: descolonização de gênero, de saber e de ser; infinitude; preciosidade; ancestralidade; arte; educação; cultura; espiritualidade; importância; atemporalidade; rigorosidade; dedicação; beleza; encanto; magias da Casa Moringa.

Desejo, e escrevo para que de alguma forma seja reverberado, que a Casa Moringa para além de ser uma coletiva itinerante que seja também uma coletiva com sede fixa, que tenha seu espaço físico em alguma cidade satélite do Distrito Federal. Se houve uma política pública dos Pontos de Cultura no qual valorizou e agregou os espaços de cultura já existentes no Brasil, porque não desejar que os Pontos de Cultura retornem e para além do que já eram, que se estenda para também construções de novos Pontos de Cultura, ou seja, uma casa para a Casa Moringa! Uma casa com terreiro e quintal pra gente criar nossas figuras; brincar mamulengo; brincar capoeira; brincar palhaço; brincar qualquer brincadeira; criar e confeccionar cenários, bonecas/os, espetáculos; fazer/escrever poesias, cordéis; fazer pesquisas; fazer fogueira e coar um café e contar causos... parafraseando Ailton Krenak (2019), estarmos juntxs na Casa Moringa tendo uma história para contar e *adiando o fim do mundo*, além de continuar, é claro, construindo *paraquedas coloridos*.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho. Culturas populares, educação descolonização. *Revista Educação em Questão*, Natal, v. 57, n. 54, p. 1-20, out./dez. 2019.
- ABRAHÃO, Maria Helena. *Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica*. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, set. 2003.
- ABREU, Maria Aparecida Silva de. Um estudo discursivo crítico da constituição identitária de moradores do Chaparral – DF. (Tese de doutorado), Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- ALVES, Ana Claudia Oliveira Neri; SANTOS, Áurea Regina Nascimento do. A invenção das mulheres: OYEWUMI, OYERONKE. The invention of women: making na African sense of Western gender discourses. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997. *Revista dEsEnrEdos*, ISSN 2175-3903, ano VIII, n. 25, Teresina, Piauí, agosto de 2016.
- ALZADUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édina de Marco. *Revista Estudos feministas*, v. 8, n. 1, 2000.
- AMORIM, Linamar Teixeira de. Gênero: uma construção do movimento feminista? In: *Anais II Simpósio Gênero e Políticas Públicas*, 2011.
- ASSUNÇÃO, Helena Santos. Reflexões sobre perspectivas africanas de gênero. *Cadernos pagu*, (58), 2020. ISSN 1809-4449.
- AUAD, Daniela. *Feminismo: que história é essa?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BALDUINO, Paula. Histórias de vida e ancestralidades afro-pindorâmicas em foco. *Linhas Críticas*, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, v. 27, 2021.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Brasília, maio-agosto de 2013, pp. 89-117.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. *Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Editores); tradução de Pedrinho A. Guareschi. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

BENATTI, Barbara Duarte. Mulheres Mamulengueiras: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE). (Dissertação de mestrado). Brasília, Universidade de Brasília - UnB, 2017.

BENATTI, Bárbara Duarte; BROCHADO, Izabela Costa. Mamulengo e história de vida: entrecruzamentos que ensinam. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 044-064, 2020. DOI: 10.5965/2595034702232020044. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/16627>>.

BENATTI, Bárbara Duarte. Mulheres brincantes: mamulengueiras, calungueiras, mães, pesquisadoras e o que mais couber. *Anais ABRACE*, Unicamp, v. 21, São Paulo, 2021.

BORBA FILHO, Hermilio. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. São Paulo: brasiliana, volume 332. Companhia Nacional: São Paulo, 1966.

BERNINI, Lorenzo. Macho e fêmea Deus os criou!? A sabotagem transmodernista do sistema binário sexual. *Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades*. Natal. V. 5, n. 6, 2012.

BIROLLI, Flávia. Movimento feminista. FGV CPDDOC, São Paulo. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-feminista>>. Acesso em: 23 de março de 2022.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BILGE, Sirma. Theorisations feministes de l'intersectionnalité. *Diogéne*, 1(225):70-88, 2009.

BOTELHO, Denise; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Celebração móvel: Políticas públicas, transversalidade e interseccionalidade de gênero e raça*. In: SANTOS, Deborah Silva; GARCIA-FILICE, Renísia Cristina; RODRIGUES, Ruth Meyre Mota. *A transversalidade de Gênero e Raça nas Políticas Públicas*. 1 ed., São Paulo: Comunicação Integrada, 2016.

BRANDAO, Carlos Rodrigues. Paulo Freire: a educação, a cultura e a universidade. Memória de uma história de cinquenta anos atrás. *Eja em debate*, Florianópolis, ano 3, n. 4, jul. 2014.

CANCLINI, Nestor Garcia. São Paulo, Brasilense, 1983.

- _____. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: ASHOKA. Racismo contemporâneos. Rio de Janeiro: Tanako, 2003.
- CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol. 21(1): 39-76, 2010.
- CATRACA LIVRE, *Espetáculo ‘mulheres brincantes’ estreia na Casa Moringa*, 2014. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/agenda/espetaculo-mulheres-brincantes-estreia-na-casa-moringa/>>. Acesso em: 03/02/2022.
- CERTEAU, Michel de. *Cotidiano: As artes do fazer*. Petrópolis, 1994.
- CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- COSTA, Eliane. *Jangada Digital – Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Azougue: 2011, 2ª ed.
- COSTA, Luana Corrêa. *O espaço da Pedagogia Griô na escola oficial*. (Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em mídia, informação e cultura), USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- COSTA, Thaysi Cruz da; LIMA, Rita de Lourdes de. Gênero e Tendências Contemporâneas: uma análise do Seminário Internacional “Desfazendo Gênero”. *Textos e contextos (Porto Alegre)*, v. 14, n. 2, 2015.
- CRENSHAW, Kimberlé. Desmarginalizando a intersecção entre raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina da antidiscriminação, da teoria feminista e da política antirracista (1989). In: BAPTISA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (org.). Gênero e performance: textos essenciais 2. Comibra: Grácio Editor, 2019.
- CRUZ, Lindalva Alves. Crítica epistemológica do feminismo. In: *III Jornada Internacional de Políticas Públicas*. Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão, 2007.
- DANNER, Fernando; DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco. Pensamento indígena brasileiro como crítica da modernidade: sobre uma expressão de Ailton krenk.

Griot: Revista de Filosofia, vol. 19, n. 3, pp. 74-104, 2019. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

DAVIS, Angela. *A potência de Sojourner Truth*. Combate – racismo ambiental. São Paulo: Boitempo, 2018. Disponível em: <<https://racismoambiental.net.br/2018/11/26/angela-davis-a-potencia-de-sojourner-truth/>>.

DERNTL, Maria Fernanda. *Além do Plano: A concepção das cidades-satélites de Brasília*. Arquitextos, urbanização, n. 19, out. 2018

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. *História* (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 401-419, ago./dez. 2011.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003.

DUTRA, Henrique Leonardo. Educação e cultura de tradição oral: um encontro com a Pedagogia Griô. (Dissertação de mestrado). Campinas, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

ENGELKE, Cristiano Ruiz. Césaire, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. *REIS*, Rio Grande, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2020.

ENCONTROTECA. *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, 2022. Disponível em <<https://www.encontroteca.com.br/grupo/seu-estrela-e-o-fua-do-terreiro>> Acesso em: 20 de março de 2022.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. *Sobre por que é necessário um feminismo decolonial: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental*. MASP Afterall, 2020. Disponível em: <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-Giqs0qaSQ1sxGgwydI1C.pdf>>

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Luciana Lima. *Biopolítica na era farmacopornográfica: uma leitura de Testo Junkie*, de Paul B. Preciado. E-book 1: VI CONEDU. Publicado em 12 de junho de 2020. ISBN 98-65-86901-07-8. Disponível em: <<http://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/65304>>.

FERRETI, Sergio Figueiredo. *Dimensões da Cultura: Popular, Erudita*. Trabalho apresentado em evento científico. 2007. Disponível em:

<<http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/177>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2022.

FILGUEIRAS, Henrique. Livro da semana: *Os condenados da terra* – Frantz Fanon, 2017. Disponível em: <<https://colunastortas.com.br/os-condenados-da-terra-frantz-fanon/>>. Acesso em: 28 de julho de 2021.

FRASER, Nancy. *Feminismo, capitalismo e a astúcia da história*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Felipe Silva. Que humanidade é esta? Ideias para adiar o fim do mundo, de Ailton Krenak e a reflexão do mundo moderno. *Boletim do Tempo Presente*, Recife, v. 9, n. 1, p. 101-103, jan./jun. 2020.

FORAIN, Marcia Schiavo. *Corpo e canto em roda: Arte como experiência brincante*. 2019. Disponível em: < http://www.cp2.g12.br/blog/proggpec/files/2019/11/Corpo-e-canto-em-roda-_arte-como-experi%C3%A2ncia-brincante-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>. Acesso em 17 de março de 2022.

GAGLIANONE, Isabela. Pode o(a) subalterno(a) falar? 2018. Disponível em:< <https://obenedito.com.br/pode-oa-subalternoa-falar/>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2022.

GONZALEZ, Lelia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. *Estudos de gênero: Cadernos de área n. 9*. Goiânia: Editora da UCG, 2000.

GUNGA. *Mulheres Brincantes*. 2014. Disponível em: < <https://www.estudio.gunga.com.br/project/mulheres-brincantes/>>. Acesso em: 03/02/2022.

GUIMARAES, Maria Fátima. Trajetória dos feminismos: introdução a abordagem de gênero. In: CASTILLO-MARTIN, M.; OLIVEIRA, S. *Marcadas a ferro*. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2005.

GUIMARAES, NADYA Araujo; BRITTO, Murillo Marschner Alves (2008), “*Genre, race et trajectoires professionnelles: une comparaison São et Paris*”. In: MARUANI, M., HIRATA; LOMBARDI, M.R. (orgs). *Travail et genre: regards croises. France europeu Amerique Latine*. Paris, La decouverte, pp. 46-60. [Em português, em OLIVEIRA COSTA et al. (orgs.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro, FGV, 2008, pp. 69-87].

HANNAH, MCCANN *et al.* *O livro do feminismo*. Tradução: Ana Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Globo Livros (As grandes ideias de todos os tempos), 2019.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, 2009.

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge; SILVA, Renata de Lima; ABREU, Joana. *Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras*. *Repertório*, Salvador, ano 22, n. 33, p. 8-30, 2019.

HIRATA, Helena. *Gênero, classe e raça. Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais*. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, v. 26, n. 1, jun./2014.

JUNIOR, Dilton Ribeiro Couto; BRITO, Leandro Teofilo. *Resenha: PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, v. 7, n. 2, p. 220-225, ago./dez. 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. 1ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *A potência do sujeito coletivo*. 1999. Disponível em: <<https://racismoambiental.net.br/2018/06/02/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Gerald. *Revista Brasileira de Educação*. n. 19, jan./abr, 2001.

LIBLIK, Carmem Silva da Fonseca Kummer. *A contrassexualidade como superação das dicotomias de gênero e sexo*. *Estudos feministas*, Florianópolis, 24(2): 292, maio-agosto, 2016.

LIMA, Gustavo Simão. *Os desafios da carreira da mulher executiva no Brasil*. 2009. 125f. (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: vozes, 6ª Ed., 1997.

LORDE, Audre. *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LACERDA, Alice Pires de; Marques, CAROLINA de Carvalho e ROCHA, Sophia Cardoso. *Programa Cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas culturais no Governo Lula*. Salvador, EDUFBA, 2010.

LORDE, Audre *et al.* Heloisa Buarque de Hollanda (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. *Tabula Rasa* [online]. 2008, n.9, pp.73-102. ISSN 1794-2489.

_____. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, 22(3), 935-952. 2014.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. *A performance do corpo brincante*. 2010. Disponível em: <www.portalabrace.org/.../estudosperformance>. Acessado em: 10 de agosto de 2019.

MALDONALDO-TORRES, Nelson . Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMES, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar; 2007.

MAMULENGOS DO DISTRITO FEDERAL: Patrimônio Cultural do Brasil, IPHAN, Brasília, 2020.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e pós-estruturalismo. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 3, 2005.

MATIAS, Wagner Barbosa; CARVALHO, Ana Júlia Rodrigues; SILVA, Luanna Ferreira da; CRUZ, Frankesliny Barbosa da. *Tabus sobre o corpo da mulher: Reflexões*

sobre gênero e envelhecimento. In: LUCAS, Carlos Henrique de; SANTOS, Terezinha Oliveira. (Org.). *Temas Contemporâneos em Ciências Humanas e Sociais*. Curitiba: Editora CRV, 2021. ISBN DIGITAL:978-65-251-1128-5

MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. *El colonialismo revisitado por la memoria*. In: GARCIA, Oscar Armando Jaramillo; SEDEÑO, Jhonnatan Moises Curiel; RAMIREZ, Isabel Redondo. *Territórios, Comunidades y Prácticas: Construcción de saberes en clave decolonial*. Universidad Libre Seccional Pereira, Colombia, 2021.

MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo; MEDRADO, Ana Carolina Cerqueira. Dos corpos como objeto: uma leitura pós-colonial do ‘Holocausto Brasileiro’. *Saúde Debate*, Rio de Janeiro, v. 45, n. 128, p. 164-177, jan.-mar. 2021.

MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo; GAVIRIA, Ricardo Castaño; SOUZA, Elizeu Clementino de. Pedagogía de la resistencia: la negación como pieza de (de)formación. *Educational Praxis*, vol. 22, n. 2, maio-agosto, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELGAÇO, Mariana Belloni. *As merendeiras do DF: voz e silêncio no Programa Nacional de Alimentação Escolar*. (Dissertação de mestrado). Brasília, Universidade de Brasília - UnB, 2021.

MENDES, Paulo Ricardo. Maracatu Coração Nazareno, onde as donas da lança são as mulheres. *Revista algomais*. 2019. Disponível em: < <https://revista.algomais.com/cultura/maracatu-coracao-nazareno-onde-as-donas-da-lanca-sao-as-mulheres> >. Acesso em 07 de fevereiro de 2022.

MEYER, Dagmar Estermann. Teorias e políticas de gênero: fragmentos históricos e desafios atuais. *Revista Brasileira de Enfermagem*, v. 57, n. 1, 2004.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Por uma razão decolonial: desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, jan.-abr., 2014.

MISKOLCI, Richard; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Quem tem medo de Judith Butler? A cruzada moral contra os direitos humanos no Brasil. *cadernos pagu* (53), 2018.

MISKOLCI, Richard. Exorcizando um fantasma: os interesses por trás do combate à “ideologia de gênero”. *cadernos pagu* (53), 2018.

- MORAES, Eduardo Carli. *Delírios utópicos: a genealogia dos Pontos de Cultura na Gestão Gilberto Gil no MinC (2003 a 2008)*. A Casa de Vidro, 2020. Disponível em: <<https://acasadevidro.com/pontos-de-cultura/>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.
- MORAIS, Andrea. *O Mercado Sul Vive e a perspectiva da emancipação dos indivíduos*. 2020. Disponível em: <<http://cedoc.fac.unb.br/referencias/estudo-de-caso/139-mercado-sul-vive-o-coletivo-que-vive-a-comunicacao-na-perspectiva-da-emancipacao-dos-individuos.html>>.
- MOREIRA, Andressa Urtiga. *“Brincante é um estado de graça”*: sentidos do brincar na cultura popular. (Dissertação mestrado). UnB, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- NASCIMENTO, Beatriz. *A mulher negra no mercado de trabalho*. In: In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- NASCIMENTO, Wanderson Flor. Oyèrónké Oyewùmí: potências filosóficas de uma reflexão. *Problemata: R. Intern., Fil.* V. 10, n.2 (2019), p. 8-28.
- NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Silvia Helena. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, set./dez., 2006.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, n. 2, 2000.
- OCUPAÇÃO CULTURAL. *Mercado Sul Vive*. Beco da cultura de portas abertas. <<https://www.mercadosul.org/quem-somos/>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2022.
- OLIVEIRA, Rafael Medeiros. Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Resenha da edição inglesa. *revista Húmus*, v. 8, n. 24, 2018.
- OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: wanderson flor do nascimento. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- _____. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- _____. *The invention of women: making as African sense of western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____. *Matripotência: Íyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas* [Iorubás]. Tradução por wanderson flor do nascimento. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92.

PACHECO, Lillian. *Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade*. Deversita, São Paulo, a. 2, n. 3. set. 2014/ marc. 2015.

_____. *Pedagogia Griô: a reinvenção da roda da vida*. Lençóis: Grãos de Luz e Griô, 2006.

PACHECO, Lillian; SANTINI, Alexandre. Grãos de Luz e ação *Griô*: articulação, formação, patrimônio, identidade, as tradições da oralidade na cultura brasileira. Almanaque Cultura Viva, 2010.

PADILHA, Vitoria Braga; PALMA, Yáskara Arrial. Vivências não binárias na contemporaneidade: um rompimento com o binarismo de gênero. Seminário Internacional Fazendo Gênero, Florianópolis, 2017.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: pesquisa (auto)biográfica, docência, profissionalização. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 369-386, abr. 2011.

PEREIRA, Luciana de Araujo; MOTA, Charles Maycon de Almeida; SILVA, Fabrício Oliveira da. Modos de viver, partilhar e construir experiências na Pedagogia Griô. *Revista Eletrônica de Educação*, v. 14, 1-22, jan./dez. 2020.

PINTO, Carolina Eiras; SANTOS, Iago Cerqueira dos; CRODA, Pamella Correia; CORREA, Thiago de Jesus. (2021). Pedagogia Griô: paradigmas para a arte/educação com a tradição oral. *ARS (São Paulo)*, 19(43), 431-461. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.178436>

PORTELA, Cristiane de Assis. “Ao acessar narrativas de autoria indígena, devemos estar muito atentos ao risco de reforçar visões exotizadas ou essencializadoras”. *Revista café história*, 2020. Disponível em < <https://www.cafehistoria.com.br/ao-acessar-narrativas-de-autoria-indigena-devemos-estar-muito-atentos-ao-risco-de-reforcar-visoes-exotizadas-ou-essencializadoras/> >. Acesso em 25 de março de 2022.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. *Transfeminismo no regime farmacopornográfico*. Tradução de Thiago Coacci. 2010. Disponível em: <http://www.sxpolitics.org/wp-content/uploads/2014/12/preciado_-_transfeminismo_no_regime_farmacopornografico-libre.pdf>.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: _____. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, Jade Oliveira. *Território e coletivos culturais: resistências e esperanças na dinâmica territorial do estudo de caso Mercado Sul em Taguatinga*. (Dissertação de mestrado), Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2018.

REDAÇÃO HYPENESS. *Esta fala de Paul Preciado é uma aula sobre presente e futuro do debate sobre sexo e gênero*. Disponível em <<https://www.hypeness.com.br/2021/11/esta-fala-de-paul-preciado-e-uma-aula-sobre-presente-e-futuro-do-debate-sobre-sexo-e-genero/>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2022.

REIS, Neilton; PINHO, Raquel. Gêneros não binários: identidades, expressões e educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 7-25, jan./abr. 2016.

RIBEIRO, Djamila. *A importância do feminismo negro por Djamila Ribeiro*. Disponível em: <<https://elle.com.br/colunistas/mulheres-negras-estao-pensando-um-modelo-alternativo-de-sociedade>>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

RODRIGUES, Paula. *Pedagogia griô: une saberes ancestrais e formais para formar professores*. *ECOIA uol*, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoia/ultimas-noticias/2020/12/06/pedagogia-grio-une-saberes-ancestrais-e-formais-para-formar-professores.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

SANTOS, Jaqueline. *O feminismo negro como perspectiva*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-feminismo-negro-como-perspectiva/?noamp=available&gclid=EAIaIQobChMI76irxIaa8AIVCweRCh2CqAt8EAAAYASAAEgLYyPD_BwE>. Acesso em: 23 de agosto de 2021.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial, *E-cadernos CES* [Online], 18. 2012.

_____. “Gênero, política e hibridismo em la transnacionalización de la cultura Yoruba”. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, 2003, pp. 333-363

SOUZA, Marciana de Freitas. Resenha: considerações sobre necropolítica em Achille Mbembe. *Revista Espacialidades* [online]. 2019. 1, v. 15, n. 1, ISSN 1984-817X

SOUZA, Eloisio Moulin. Fazendo e desfazendo gênero: a abordagem pós-estruturalista sobre gênero. In: CARRIERE, A. P.; TEIXEIRA, J. C.; NASCIMENTO, M. C. R. *Gênero e Trabalho: perspectivas, possibilidades e desafios no campo dos estudos organizacionais*. Salvador: EDUFBA, 2016.

SOUZA, Elizeu Clementino de; MEIRELES, Mariana Martins de. Olhar, escutar e sentir: modos de pesquisar-narrar em educação. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, v. 15, n. 39, 2018.

SOUZA, Elizeu Clementino. (Auto)biografia, histórias de vida e práticas de formação. In: NASCIMENTO, Antonio Dias; HETKOWSKI, Tania Maria (Org). *Memória e formação de professores* [online]. Salvador: EDUFBA, 2007. 310p.

SOUZA, Elizeu Clementino; ABRAHAO, Maria Helena Menna Barreto. *Tempos, narrativas e ficções*. EDIPUCRS, 2006.

STANGL, Andre. *Pontos de Cultura: por uma política cultural mestiça, digital, tropicalista e global*. 2010. Disponível em: <<https://andrestangl.wordpress.com/2010/07/12/pontos-de-cultura/>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

TEIXEIRA, Marcela; LOPES, Fernanda; JÚNIOR, Admardo Bonifácio. Gênero e feminismos: conceitos e perspectivas. Núcleo de Estudos de Gênero, *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, MG, v. 32, n. 1, jan./jun. 2019.

TIBURI, Marcia. A máquina misógina e o fator Dilma Rousseff na política brasileira. *Revista Cult*, julho de 2016. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/maquina-misogina-e-o-fator-dilma-rousseff-na-politica-brasileira/>>.

TURINO, Célio. Entrevista, Educação e território. 2021. Em entrevista a Cecília Garcia: *Historiador Célio Turino lança livro sobre pontos de cultura da América Latina*. Disponível em: < <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/historiador-celio-turino-lanca-livro-sobre-pontos-de-cultura-da-america-latina/> >. Acesso em 12 de fevereiro de 2022.

THEODORO, Mário. Relações raciais, racismo e políticas públicas no Brasil contemporâneo. *Revista de Estudos e pesquisas sobre as Américas*, v.8, n. 1, 2014.

VAREJÃO, Adriana *et al.* Heloisa Buarque de Hollanda (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

WASSMANSDORF, Marina Lis. *Feminismos de/pós coloniais sob rasura: as perspectivas de gênero e patriarcado de Maria Lugones, Rita Segato e Julieta Paredes*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th, Florianópolis, 2017.

APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – MP
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidada a participar da pesquisa “**Gênero e cultura popular: narrativas de mulheres artistas**”, de responsabilidade de Luanna Ferreira da Silva, sob orientação do professor Dr. Rodrigo Matos-de-Souza. O objetivo desta pesquisa é compreender, por meio das percepções e vivências das integrantes entrevistadas, se a cultura popular pode ser uma forma de descolonização de gênero. Desta forma, gostaria de consultá-la sobre seu interesse e disponibilidade em cooperar com a pesquisa. Caso aceite, por favor, assine ao final deste documento, que possui duas vias.

As entrevistas serão gravadas, mas seu nome não será divulgado, sendo mantido sigilo mediante a omissão total de informações que permitam identificá-la. Os dados provenientes de sua participação na pesquisa, tais como questionários, entrevistas ou arquivos de gravação, ficarão sob minha guarda. Dados artísticos apresentados na pesquisa serão identificados apenas com a concessão da autora.

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Se você tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, por favor, procura-me por meio do telefone (61) 98137.9853 ou pelo e-mail luannaferreirasilvaunb@gmail.com

A pesquisadora garante que os resultados do estudo serão devolvidos às participantes por meio de uma dissertação podendo ser publicada de forma integral ou parcial posteriormente na comunidade científica.

Eu, _____, declaro que, após ter recebido os esclarecimentos pela pesquisadora e ter entendido o que me foi explicado, concordo em participar desta pesquisa.

Assinatura da participante

RG:

Assinatura da pesquisadora

Luanna Ferreira da Silva

Local: _____.

Data: _____ de _____ de 2021.

APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM E VOZ

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – MP
TERMO DE CONSENTIMENTO PARA USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Luanna Ferreira da Silva, sou servidora técnico-administrativo e estudante da Universidade de Brasília. A pesquisa intitulada “**Gênero e cultura popular: narrativas de mulheres artistas**” sob minha responsabilidade e sob orientação do professor Dr. Rodrigo Matos-de-Souza encontra-se no Mestrado Profissional em Educação que possui como um dos objetivos a entrega de um produto técnico que tenha relevância e impacto em nossa sociedade.

Eu, _____, permito que a pesquisadora, Luanna Ferreira da Silva, obtenha fotografia, filmagem e gravação de voz de minha pessoa para produção de materiais audiovisuais para fins da pesquisa científica intitulada “Gênero e cultura popular: narrativas de mulheres artistas”.

A recolha destes materiais tem como objetivo criar condições para gerar materiais para construção de um produto técnico (podendo ser materiais audiovisuais para o site da Casa Moringa ou produção de um curta-metragem para maior visibilidade do trabalho desenvolvido pelas integrantes artistas da Casa Moringa). Os materiais gerados têm a finalidade de uso não comercial.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas à **minha pessoa e à Casa Moringa** possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras ou periódicos científicos.

As fotografias, os vídeos e as gravações durante a pesquisa ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

A pesquisadora garante que os resultados do estudo serão devolvidos às participantes por meio do material audiovisual produzido podendo ser publicada de forma integral ou parcial posteriormente na comunidade científica.

Eu, _____, declaro que, após ter recebido os esclarecimentos pela pesquisadora e ter entendido o que me foi explicado, concordo em conceder o uso de imagem e voz para esta pesquisa.

Assinatura da participante

RG:

Assinatura da pesquisadora

Luanna Ferreira da Silva

Local: _____.

Data: _____ de _____ de 2021.

APÊNDICE 3 – QUESTIONÁRIO DE PERFIL

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – MP**

Os dados da entrevista serão utilizados tão somente na pesquisa e não apresentarão a identificação dos sujeitos. A sua participação é voluntária e ressalto o compromisso como pesquisadora em estabelecer um diálogo no sentido de informar os dados e os resultados desta pesquisa.

QUESTIONÁRIO DE PERFIL

Nome:

Idade/Data de nascimento:

Como autodeclara sua cor/raça:

Como autodeclara seu gênero:

Como autodeclara a classe social no qual está inserida:

Média do orçamento familiar mensal:

Região Administrativa da residência:

Com quem reside:

Escolaridade:

Ocupação:

Filhos/as:

Religião:



APÊNDICE 4 – ROTEIRO DE ENTREVISTA NARRATIVA

1. Poderia me contar sobre três importantes questões:

- sua história de vida (pode começar por suas origens);
- você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher;
- como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres.

Casa Moringa

- Sabe me contar sobre a escolha do nome “Casa Moringa”?
- Como é para você a necessidade de criação de novos espaços para o protagonismo da mulher e do feminino nas culturas populares?
- Pode nos falar sobre as metodologias utilizadas por vocês na Casa Moringa?

Ser mulher/não mulher

- Você se vê como mulher/pessoa negra? O que isso significa para você?
- Você se vê como mulher/pessoa periférica ou do centro? O que isso significa para você?
- Você é mãe? Quantos filhos? Quando teve seus filhos? Quer falar um pouco o que é ser mãe para vc?
- Qual é a sua percepção sobre o envelhecimento das mulheres em nossa sociedade: rugas, flacidez da pele, cabelos brancos...?
- Tem memórias de situações vivenciadas de machismo/sexismo, homofobia e/ou racismo? Gostaria de me falar alguma?
- Todas vocês são pessoas trabalhadoras e mulheres brincantes ao mesmo tempo? Como se dá esta relação? Pode me falar um pouco mais o que seria uma Mulher Brincante?
- Você se considera uma mulher/pessoa feminista?
- Quando falamos de consciência racial e consciência de gênero, você acredita que ambas já existem? Para você, elas estão na mesma proporção? Teria algo

que você acredita que precisa ser mais difundido e não esteja no espectro dessas expressões?

mulher artista da cultura popular

→ como você chegou/iniciou na cultura popular?

→ O que é cultura popular para você?

→ São vários os projetos desenvolvidos por vocês na Casa Moringa: Oficina de Mulheres Brincantes, Encontro de Mulheres Brincantes, Prosas brincantes, Mamulengo, ... você vê todos eles como expressão da Cultura Popular ou nomearia de outra forma?

→ Qual ação da Casa Moringa você mais se identifica? Pode falar um pouquinho sobre isso?

→ Para você, apresentar sua arte em sua comunidade é uma forma de educação?

→ Para você, a cultura popular é um meio para resistir ou se contrapor aos padrões que a sociedade dita/prega do que é “ser mulher”?

Paraquedas coloridos

Ser integrante de um grupo de mulheres, Coletiva Casa Moringa, te faz sentir mais empoderada, mais fortalecida para vivenciar os desafios sexistas/machistas/racistas em nossa sociedade?

→ o líder indígena Ailton Krenak apresenta em seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo”, a modernidade nos proporcionando o desastre socioambiental de nossa era, nos levando a um constante processo de queda.

→ “Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não faz outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos”.

→ Qual a sua percepção sobre estar na Coletiva da Casa Moringa produzindo várias artes e ao mesmo tempo você acredita ser possível fazer uma associação

sobre estar também construindo “paraquedas coloridos”? Pode me falar um pouco sobre isso?

Finalização

→ Eu não tenho mais perguntas. Você gostaria de falar algo mais que acredita ser importante?

→ Gostaria de deixar alguma mensagem ou usar este momento para criar alguma arte, performar algo, recitar um poema...



**APÊNDICE 5 – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS
REALIZADAS COM A COLETIVA CASA MORINGA**



APÊNDICE 5 - Transcrições¹ das entrevistas realizadas com a coletiva Casa Moringa

Título da pesquisa: **Narrativas da Casa Moringa: uma coletiva de artistas brincantes do DF**

Discente: Luanna Ferreira da Silva

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Matos-de-Souza

Universidade de Brasília – Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação – Modalidade Profissional

Algumas considerações a serem feitas:

- Na escrita desta dissertação, várias falas realizadas pelas artistas brincantes da Casa Moringa, durante as entrevistas, foram inseridas no texto como citação direta de uma produção teórica acadêmica em pé de igualdade aos teóricos já consagrados pela academia. Desta forma elas são citadas de acordo com este material transcrito das entrevistas da seguinte maneira: (*nome da autora, data, Apêndice 5, p. xx*)
- A escolha dos nomes nas citações foram padronizadas de acordo com o reconhecimento de identidades das artistas que já existe no âmbito cultural do Distrito Federal, a saber:
 - a) Keyane Gomes Dias = *Keyane Dias*
 - b) Terezinha Alcândida Borges Brito = *Mestra Tetê Alcândida*
 - c) Nara Oliveira Ferreira = *Nara Oliveira*
 - d) Luciana Meireles Cardoso = *Luciana Meireles*
 - f) Fabíola Resende = *Fabíola Resende*
 - e) Camila Oliveira (Camô) = *Camila Oliveira*

¹ Todas as transcrições das entrevistas foram realizadas pela autora deste estudo, Luanna Ferreira da Silva. As entrevistas aconteceram, presencialmente, em algumas cidades satélites do DF nos meses de outubro e novembro de 2021.

ENTREVISTA 1

Nome: **Keyane Gomes Dias**

Idade: 32

Data: 08/10/2021

Local da entrevista: Mercado Sul (Invenção Brasileira) – Taguatinga Sul

Tempo de duração: aproximadamente 1h e 30min.

Poderia me contar sobre três importantes questões:

→ *sua história de vida (pode começar por suas origens);*

→ *você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher?*

→ *como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres?*

Bom, eu tenho 32 anos, nasci aqui em Taguatinga e sou filha de retirantes do Nordeste também. Minha família de pai, é da Paraíba, do sertão. E minha família de mãe é do Piauí. Eu sempre achei que todo mundo era do Piauí, mas eu descobri que minha avó de mãe era de Crateús, do Ceará, mas cresceu no Piauí. Então tem Ceará, Piauí, Paraíba. E aí, essas famílias vieram para cá. Meus avôs maternos não vieram morar aqui, minha mãe veio, porque uma irmã mais velha já tinha vindo, e de parte de pai veio todo mundo, bisavós, avôs, todo mundo que veio depois. Cresci também aqui nas periferias entre Taguatinga, Ceilândia e Samambaia; minha mãe mora na Samambaia há mais de 20 anos, e foi onde eu vivi a maior parte da minha vida, e cresci por ali, né. Sempre morei na Samambaia, exceto até os 5 anos que eu morava na QNL [Taguatinga], depois sempre em Samambaia e estudava em Taguatinga. A forma que minha mãe conseguia de me dar algo melhor, era me colocar em escolas públicas de Taguatinga, ela considera que eram melhores que as de Samambaia.

Estudei em Taguatinga a vida inteira e aí cresci, sempre fui uma pessoa muito questionadora de tudo, no Ensino médio, já era envolvida com as coisas da escolas, os movimentos e tal, e aí eu gostava muito de escrever. Então quando chegou a época da faculdade, eu resolvi fazer jornalismo. Aí estudei com bolsa do PROUNI, em faculdade particular, fui umas das primeiras bolsistas do PROUNI, e fiz jornalismo. E foi o jornalismo, por incrível que pareça, desde o início da faculdade eu sempre soube que queria trabalhar com cultura; quando eu era adolescente eu assistia muito a antiga Radiobrás, que agora é EBC, não tinha internet, não tinha TV a cabo, e não gostava de assistir aquelas porcarias e eu assistia o canal 2, eu assistia todos os programas do canal 2, que eram mais voltados a cultura, intelectualidades, e eu assistia e eu amava, e eu queria ser jornalista cultural. E aí quando eu terminei a faculdade, fiquei um ano ali sem trampo,

e aí acabei trabalhando em uma editora, com revisão de texto, era terrível, eu revisava apostila de concurso [risos], e aí até que um dia eu vim no Mercado Sul para uma oficina de pandeiro, e até então nunca tinha entendido o termo Cultura Popular, Culturas Tradicionais, isso ainda não fazia parte da minha vida, na adolescência eu era do rock roll [risos]. Só que o pandeiro era uma coisa que eu queria muito aprender, porque o meu avô de pai era um repentista anônimo, meu avô da Paraíba, tudo ele tinha um repente na ponta da língua, cordel, escutava CD de coco, embolada. E aí eu queria prender a tocar pandeiro, e aí eu vim um uma oficina aqui, com o Juraci, no Mercado Sul, e durante as oficinas de pandeiro tinha, no mesmo dia, aulas de capoeira angola. Eu nunca tinha visto a capoeira angola, só a capoeira regional ou outro tipo, e quando eu ouvi o toque da capoeira angola, nossa, eu fiquei hipnotizada. Aí eu fugi da aula de pandeiro, e fui ver o que tava acontecendo na capoeira, que era aqui nesta sala que estamos agora, aqui embaixo, e aí enfim, não sei explicar, o som da tabaqui, do berimbau, era uma coisa muito forte, tipo uma sensação de saudade, só que eu nunca tinha feito aquilo né; e aí eu não saí mais do Mercado Sul, isso foi em 2011. E aí eu comecei a frequentar, e comecei a entender o que hoje a gente chama de cultura popular, cultura tradicionais, que é um movimento muito forte aqui no Mercado Sul. E aí eu me integrei à comunidade, entrei para o grupo de capoeira, continuei estudando pandeiro. E aí tinha uma produtora cultural aqui, a REDI (Empreendimentos culturais) que acabou. E aí eles precisavam de um estagiário de jornalismo, eles iam pagar 400 reais e mais nada; e na Editora eu ganhava um salário mínimo, vale transporte, plano de saúde [risos]. E eu pirei. E era meu sonho, né, e aí cara, eu larguei o trabalho na editora. Eu não ia conseguir ficar lá, eu tava ficando doente, eu pensei “meu, eu vou pra lá” e eu vim pegar essa vaga de estagiário. Na época eu morava na casa da minha mãe, não tinha filhos, mas enfim, era trocar uma estabilidade por 400 reais [risos], mas alguma coisa me falava “vai”, e aí eu vim, e aí depois em dois meses eles me contrataram, assinaram minha carteira, começaram a me pagar um salário mínimo, e eu trabalhei nesta produtora e foi onde eu comecei a acessar um universo vasto de produção cultural, conhecer mais do grupo de mamulengo, que eu fazia assessoria de imprensa para cultura. E nisso entrei de cabeça na capoeira angola, para outras atividades do Mercado Sul.

Paralelo a isso, eu comecei um movimento de olhar para minha espiritualidade, fui pro Saint Daime, também uma tradição que tem muitas coisas ali. Então tudo isso veio ao mesmo tempo. Quando eu encontrei a capoeira com a espiritualidade, eu comecei a olhar para esta questão da prática voltada para a saúde. Práticas de autoconhecimento, autocuidado. E aí começou a vir outros chamados. Então, nesta época a gente criou o Eu Livre, que era um coletivo que a gente tinha aqui de educação e saúde, que a gente fazia o ambulatório popular, terapias; tinha as Rodas da Rita (parteira) que veio do Eu Livre, rodas sobre parto; tinha várias atividades. Nesta época eu era como uma produtora do Eu Livre, uma divulgadora. Só que com o tempo, eu fui percebendo que este lugar também me chamava, e aí eu fui estudar Ayurveda, estudar Yoga, e fui entender que todas essas coisas se convergem. As vezes parece uma confusão, porque eu sou jornalista, aí eu tô na cultura popular, aí tô em outras terapias; eu não entendia, mas hoje eu entendo que tem tudo a ver. Aí muitas coisas aconteceram, o Eu Livre acabou.

E aí neste meio tempo, já existia a coletiva Casa Moringa, já fazia parte do Mercado Sul, tinham integrantes que estavam aqui antes de mim, já era um grupo de mulheres que trabalhavam com cultura popular, que buscavam conhecer a aprender com os mestres de tradição oral, e eu acompanhava as meninas como parceira. Morei com a Luciana 4 anos, a gente morou na mesma casa. E aí eu cheguei a divulgar o projeto da Casa Moringa como jornalista e aí a vida vai e a vida vem e comecei a integrar a Casa Moringa como membro mesmo recentemente, nesta nova configuração que é a Casa Moringa, e aí compreendendo um pouco mais né o que nós compreendemos como culturas populares, culturas tradicionais, que as vezes nem precisava ter esse nome, ter essa nomenclatura, mas precisou né ter este nome. Então, a cada dia mais a gente vai vivendo isso, entendendo a partir da vivência, e também olhando para o lugar da mulher, porque mesmo a gente trazendo a pauta de valorizações dos mestres e das mestras, mesmo sendo culturas populares e tradicionais, dentro destas tradições, há também as disparidades de gênero, da sociedade que também entraram nas culturas tradicionais, esse machismo estrutural né. Enfim, na capoeira mesmo a gente tem que lidar com várias situações, hoje em dia menos, ou melhor, não diria menos, mas hoje em dia a gente fala mais sobre essas questões, mas ainda há muita coisa a ser falada, né. Então quando eu vi esta pauta na Casa Moringa, foi muito forte para mim, porque pautar o lugar da mulher nesta sociedade e principalmente dentro destas culturas tradicionais, pra mim faz todo sentido porque a gente que vai atrás de mestres e mestras a gente vê que muitas vezes as mulheres não estão tão sendo reconhecidas como protagonistas como a maior parte dos homens são reconhecidos. Hoje, muitas mulheres jovens estão reverenciando suas mestras e colocando elas em lugares que elas já têm, mas que merecem ser reconhecidos, mas é uma luta constante. E aí a gente tá assim na Casa Moringa realizando projetos com as mestras, com a gente mesmo, e nesse caminho todo eu descobri o meu lugar, como mulher brincante, que a gente diz, que seria os artistas da cultura popular nós chamamos de brincantes, né. O meu lugar essencialmente além da capoeira e do corpo que também tá no yoga é a palavra, eu trabalho com a poesia, nem é a toa que eu sou jornalista, mas eu também escrevo cordel e outras formas de escrita e de poesia também; o meu lugar de conforto é a palavra.

E aí porque eu falo que tudo isso se integra, porque aí estudando yoga e ayurveda, eu fui perceber que a capoeira foi o meu primeiro lugar de autoconhecimento, foi a capoeira. Foi a capoeira onde eu percebi muitas coisas de mim que eu nunca tinha imaginado que eu ia olhar para nada daquilo e foi na capoeira e é na capoeira. É ouvindo as mestras e os mestres que a gente vai integrando um monte de abismos, de fios cortados que a gente teve que passar nessa vida, né, principalmente quem é filho de migrantes que veio para outro lugar, com memórias esquecidas. Então ouvir esses mestres e mestras faz a gente lembrar dos nossos mais velhos, da nossa família. Foi aí que eu fui entender que meu avô era um repentista, porque até então eu achava que ele era engraçado. Fui entender um monte de coisas, a saudade que meu avô tinha, as coisas que ele podia ter vivido e não viveu porque ele veio para cá trabalhar de pedreiro, enfim várias outras coisas. E é isso.

Você se vê como mulher no mundo?

Eu me vejo como mulher, mas se você me perguntar o que é ser mulher [risos]esses dias a gente estava conversando, as integrantes da Casa Moringa, em uma reunião nossa e uma das integrantes perguntou “vocês se consideram mulher? O que é ser mulher para vocês”? a gente ficou debatendo e não acabava nunca o debate [risos]. Mas mesmo sem saber explicar, eu me considero mulher, e dizer como eu me sinto e me vejo no mundo é bem complexo. Olha não sei se é por conta da minha idade, dos trinta e poucos, mas eu tô naquele momento de intensas desformações de mim mesma [risos]de reconstruções, né; de quem eu sou, das coisas que eu achava que sabia, das minhas certezas que não eram certezas. Ultimamente não tô sabendo de nada [risos], tô assim, descobrindo. Porque eu tô descobrindo novas partes de mim, então não sei como são essas novas partes de mim. Tô ainda entendendo.

Você quer falar um pouquinho dessas partes?

Eu acho que uma das coisas mais importante que eu descobri ano passado, especialmente no primeiro ano da pandemia, foi tipo um vendaval, foi descobrir que eu posso decepcionar as pessoas. Que eu não preciso suprir as expectativas, que eu não preciso fazer o que os outros querem que eu faça, que eu não preciso ser perfeita para o mundo para eu conseguir algo ou ser aceita. Sabe essa sensação de que, nossa descobrir isso foi muito importante pra mim, por isso que eu falo que eu posso decepcionar as pessoas. Porque antes eu fazia de tudo para não decepcionar as pessoas, ou seja, eu fazia de tudo para que o outro tivesse a expectativa que ele queria de mim. E de repente eu descobri que não [risos] foi tão bom.

Sabe dizer sobre a escolha do nome da Casa Moringa?

Quando o coletivo surgiu, eu não era integrante ainda. Essencialmente a Casa Moringa trabalha muito a partir da Pedagogia Griô. Que é uma pedagogia sistematizada lá na Bahia, em Lençóis, pela Lilian Pacheco e o Marcio Caire, que tem o Ponto de Cultura lá bem antigo, o Griô. A pedagogia griô tem com princípio valorizar o lugar social, político, econômico dos mestres e das mestras de tradição oral, e fazer uma ponte entre a tradição oral e a tradição escrita. As culturas tradicionais populares e a academia e o ensino formal. Fazendo essa retomada, porque durante muito tempo o ensino formal e escrito foi dito como superior ao conhecimento oral e vivencial. Então, a gente não quer nem que a oralidade seja superior a escrita, ou a ancestral seja superior ao dito moderno; mas que essas coisas se dialoguem. E dialoguem para que o processo educativo e a própria vida faça sentido, né. Então a Casa Moringa trabalha por meio deste olhar também. Somos mulheres jovens, estudamos, escrevemos, fazemos faculdade algumas, outras começaram a faculdade e largaram para decidir trilhar o caminho da tradição [risos], mas também neste lugar de mulheres jovens que vem deste contexto, somos um exemplo vivo da

tentativa de dialogar com esses universos. Pautar os saberes, os ofícios das mestras e pautar esse movimento que existe no Brasil e em outros países, de mulheres e pessoas em geral que estão valorizando e buscando conhecer esses saberes, esses ofícios que sempre estiveram aí, estão vivos, mas que muitas vezes a gente cresceu sem saber que eles existiam. Nenhum livro de história, nenhuma escola nos contou. As nossas famílias deixaram um pouco esquecidos, por tentarem uma vida melhor, em outras frentes, então o nosso lugar caminha por aí.

Você se vê como uma mulher negra?

Isso é um grande tema. Na sociedade obviamente eu sou uma mulher branca, de pele clara, olho verde, cabelo liso. E obviamente por ter esta aparência, com certeza eu vivi várias situações de privilégio, mesmo sendo uma mulher de periferia, de famílias pobres, retirantes e tudo mais. Mas me colocar como uma mulher branca, não representa nada internamente para mim, para minha história, dentro da minha identidade, do meu sentido de vida. Porque a minha mãe é uma mulher negra, afro-indígena, na verdade; meu avô materno era um homem negro e minha avô materna a gente via ali uma mistura de indígena com branco; a minha família paterna é uma família do sertão, sertanejo. Como muitos brasileiros tem essa mistura, então tenho familiares de todos os tipos, de todas as raças, e eu cresci assim. Era estranho, mas depois de muito tempo eu fui entender que minha mãe era negra e eu branca. Eu não entendia isso, pra mim sabe, e depois que eu cresci que eu fui entender quantas coisas a gente passou por essa disparidade de cor, né. Por exemplo, quando vou declarar para o IBGE eu digo que sou parda, porque eu não posso falar que sou uma mulher negra, eu não me sinto em um lugar de uma mulher branca, mas eu sei que para a sociedade eu sou uma mulher branca. Para mim, esse assunto é bem complexo. Porque tem o seu lugar de fala no que a sociedade vê, e nos privilégios que a sociedade oferece, e tem aquilo que eu sinto internamente na minha história de vida, que é outra vivência. Esses dias eu estava escutando o *podcast* do Mano Brown e ele tava falando isso, que ser pardo é um lugar muito complexo, é um não lugar, você não se sente pertencente a uma classe branca burguesa, e também você não tá ali entre os negros e indígenas e aí você fica sem saber pra onde você, que eu sou? pra quem pensa nesses assuntos, para mim nunca foi fácil, é bem complexo falar sobre isso.

Você se vê como periférica?

Eu sou uma mulher periférica, com certeza eu me vejo assim, eu fui entender isso depois de algumas experiências de vida. Quando eu fiz o Enem e ganhei a bolsa do Proni, foi em 2007, eu ganhei a bolsa de 100% no IESB (Faculdade Particular) da Asa Sul. E pra mim foi muito complicado, eu trabalhava em um shopping, foi meu primeiro trabalho, uma loja de departamento, depois de anos de escola pública, ônibus lotados, toda a vida periférica. Eu cá naquela faculdade e o bloco de comunicação, jornalismo e publicidade era chamado até de Malhação [novela burguesa da Rede Globo], porque era. Naquela

época, 2007, eu não consegui me adaptar, eu não dialogava com as pessoas, eram pessoas completamente diferentes de mim, eu não tinha forças sabe. Era muito complexo. E aí eu tranquei a faculdade. E aí foi quando eu entendi, caracas, eu sou uma pessoa periférica! Isso existe, periferia e burguesia. Eu não entendia ainda. Porque eu vivia na periferia [risos] e aí eu tranquei, quase mudei o curso, como eu trabalhava em shopping eu pensei vou estudar, vou fazer Faculdade de História, em uma outra faculdade que tinha aqui em Taguatinga. Só que na época eu consegui transferir a bolsa para uma outra faculdade aqui em Taguatinga que hoje nem existe mais, mas que na época ela era muito boa, o curso de comunicação lá, e aí foi ótimo porque eu estudei com pessoas que viviam a vida que eu vivia, histórias de vida parecidas, aquilo me deu um pouco de conforto. Um conforto emocional e psicológico, que na época, eu precisei.

Só depois que eu fui entender a identidade periférica, hoje o movimento de reconhecimento da identidade periférica é mais forte, a gente bate no peito. Naquela época, não era assim ou eu não conhecia, esse movimento, então eu me sentia frágil. E também depois eu vivi outras experiências, teve uma época que eu fui morar no Plano Piloto, por conta de trabalho, fui morar no lado B do Plano Piloto de Brasília, lá na Rosinha, na Vila Cultural, que é uma ocupação no Setor de Embaixadas, e também morei em uma área rural no Córrego do Urubu, só que nesse ano vivendo no universo do Plano Piloto. Nossa, eu entristeci, eu fiquei doente. Porque *meu*, eu sentia muita falta de gente na rua, das pessoas conversando entre si, do que a gente vive na periferia assim, sabe? É difícil, eu não tô romantizando não, mas existe mais vida. E aí eu entendi mesmo a minha identidade periférica, a forma como as pessoas te olham, te tratam, te reconhecem, é diferente. E esse é o lugar de onde eu venho mesmo. Claro que depois eu fui ver muitas outras coisas, passei dois anos viajando pra lá e pra cá, hoje eu tô morando em uma cidade do interior de Goiás, é uma cidade do interior pequena, mas tem as suas periferias e são os lugares que eu me reconheço, é com o povo, então é de onde eu venho, é impossível não voltar para os meios de onde eu venho.

E sim eu reconheço meus lugares de privilégio por ter a pele clara e ser considerada uma mulher branca. Inclusive assim, eu trilhar este caminho de estudar ayurveda, ioga. Pra mim ficou muito claro, porque eu quase não vejo pessoas negras neste universo, quase não vejo pessoas periféricas, sendo professores ou terapeutas. Então, no início era difícil para mim também. Eu consegui muitas bolsas, eu trocava meu serviço de comunicação por um curso, foi assim que eu comecei. E era difícil também lidar com o mundo da maioria das pessoas que estavam lá que não tinham a ver com o meu mundo. Hoje eu consigo lidar com isso, mas no início não. E eu cheguei a essa conclusão, que se talvez eu fosse uma mulher negra, eu não teria tido tantas oportunidades, sabe? Como eu tive de acessar esses ambientes.

Percepção sobre envelhecimento das mulheres

Na nossa sociedade o envelhecimento é algo menosprezado, né. Existe o pensamento que o idoso e a idosa não presta mais pra muita coisa, às vezes é visto como

um problema, né. Isso falando de uma forma estrutural da sociedade. Mas para mim, desde criança, eu sempre amei os mais velhos. Minha mãe falava que eu não podia ir ver um idoso que eu ia pedir a benção. Eu gostava de ouvir eles falarem, só de olhar para eles, assim sabe? Pra mim, eu acho muito bonito! É o processo da vida, né? Eu que estudei o ayurveda mesmo, a gente estuda os ciclos da vida, e é um processo da vida humana. Você viveu, e você chegou numa etapa final da vida onde há várias experiências ali, e onde as experiências não acabaram. Então para mim o idoso é uma pessoa com muita experiência que está tendo novas experiências. Então pra mim que como mulher jovem busca muitas mulheres mais velhas como mestras, é bem interessante este diálogo. Quando a gente busca elas, o nosso mundo encontra elas e mundo delas encontra o nosso mundo, a gente vê que a vida continua ali pulsando! São pessoas que muitas vezes se redescobrem quando são mais velhas, né. E para mim a velhice é algo que não me assusta até agora, eu sei que eu ainda sou jovem [risos], mas eu já percebo assim dores que eu não tinha, a idade vai avançando né, o sistema não responde mais como antes. Mas eu acho tudo muito bonito, quando eu encontro pessoas mais velhas que reconhecem o seu tempo de vida e valorizam o seu tempo de vida, essas pessoas são incríveis, mas é claro que para sentir isso é preciso lidar com toda essa sociedade com o olhar preconceituoso, com as dificuldades de acessibilidade.

Memórias de racismo e machismo

Eu já vivi situações de racismo quando eu era criança, quando a minha mãe andava comigo. Minha mãe é uma mulher afro-indígena, e eu era bem branquinha, cabelo meio loiro, e as pessoas perguntavam se ela era minha babá, as pessoas olhavam estranho. Quando alguém chegava no portão de casa, as pessoas diziam a minha mãe quando ela aparecia “você pode chamar a dona da casa”? porque me viam e viam a minha mãe e achavam que minha mãe não era a dona da casa. Então, essas situações a gente viveu bastante. Tanto é que muitas vezes quando eu vou apresentar minha mãe para alguém, ela sempre se justifica; ela fala “olha, a gente não se parece, mas ela é minha filha”. Sempre se justifica, é bem complexo. Eu já tentei falar com ela sobre isso, mas ela olha pra mim e me vê diferente dela e bem difícil, algo em construção.

Situações de machismo já vivi várias, a perder de vista [risos]. Até hoje [risos]. É muito louco, porque hoje a gente percebe. Porque antes a gente não percebia. Antes o que para mim parecia sutil, agora parece que tá gritando. São tantas situações, tipo, coisas mais bobas, tipo você tá com um cara no lugar aí vocês vão pagar a parada aí a pessoa vai direto para o cara. Sempre uma situação onde você tá com um cara aí alguém chega para falar com a pessoa de autoridade no momento e vão direto no cara, nunca vai na mulher. Ou então, de achar que você é fraca fisicamente e você não vai conseguir fazer alguma coisa.

Na capoeira a gente tem algumas clássicas, tipo tá lá na bateria os caras tocando berimbau aí eles vão soltar o berimbau para passar para outra pessoa e aí eles pulam você [mulher] com o olhar e chamam outro cara para tocar o berimbau, isso é bem comum na

capoeira. Só tô ilustrando na capoeira, porque é o universo que eu vivo, mas isso aí tem em vários outros lugares. Sempre nos lugares de protagonismo, o olhar dos homens pula a gente, da maior parte.

Eu acompanhei alguns homens olhando para isso, mas mesmo assim eles olham pra isso e parece que tem um chiclete que puxa assim, né, porque é muito estrutural. Toda hora acontece alguma coisa. às vezes fala alguma coisa, aí tipo “opa”, aí ele nem viu que falou, sabe? aí você tem que ir lá conversar, entender. é isso. a gente tá aí na luta, né? Nada acabou.

Mulheres brincantes e trabalhadoras: conciliar

Então, porque o brincante é também um trabalhador. Quem faz arte também trabalha, né, e muito. Mas assim, na Casa Moringa tem várias frentes, há este lugar da criação artística e do transbordamento de uma história ou de um encantamento, que é o brincar; esse transbordar de uma história de vida, dessa memória, imaginação, que transbordar de você através de um encantamento, através da arte, através da palavra, e fazer desde transbordamento algo que toca a pessoa, né, brincar. Então na Casa Moringa, há esse lugar. Mas para que esse lugar possa ser feito, no nosso contexto, há a produção cultural, há a pesquisa, há a comunicação, há a criação de conteúdo, há a vivência; tudo isso, então a gente faz tudo isso.

Somos um grupo de mulheres pesquisadoras, educadoras, brincantes, comunicadoras, tudo isso tá junto. Então o brincante, muitas vezes a brincante, a gente aprendeu com alguém o que a gente tá fazendo, e ressignificou através da nossa história de vida, da nossa vivência, para criar algo novo, né. Então, tem toda uma rede com quem a gente aprendeu, com quem a gente compartilhou, com quem a gente criou e produziu, é um universo, brincar e criar.

Por muito tempo eu neguei este termo, a Luciana briga comigo, porque eu batia no pé que eu não era brincante. Porque na minha concepção eu tinha entendido que o brincante era só aquela pessoa que faz rir, engraçado. Na cultura popular a gente tem figuras assim, o Mateu, no reisado, os mamulengos, quem toca o côco e tal, mas é muito mais além assim, porque a minha arte, a minha poesia, as vezes faz as pessoas chorarem. Mas eu descobri que fazer os outros chorarem também é brincar. Na capoeira a gente brinca, então hoje eu entendo como é brincante, mesmo que eu faça alguém chorar [risos].

Você se considera uma mulher feminista?

Sim, hoje sim. Mas esse é um termo que eu também já neguei. E aí eu fui entender porque. Então, anos atrás de você me perguntasse, você é feminista? Eu iria te responder,

não. Porque eu via só uma narrativa de feminismo. E era um feminismo que não fazia muito sentido pra mim. Um feminismo muito acadêmico, sabe assim? Enfim, não me representava muito. E aí depois de um tempo, um lembro de uma vez que eu fiz uma caminhada no interior de Minas, que a gente andava mais de 200 km a pé, quando eu fiz essa caminhada eu conheci mulheres tão fudas, assim, empoderadíssimas, lideranças. Para mim, elas eram as mulheres mais incríveis, elas nunca falavam de feminismos, mas elas eram a vivência pura da mulher no seu lugar sem medo, sendo quem ela é, protagonizando a sua história. E aí depois de outras vivências, e hoje a gente fala muito sobre isso e eu fui entender que tem feminismos (no plural), e aí eu fui entender que sim, que eu sou uma mulher feminista, na verdade sempre fui. Mas eu só via uma narrativa, anos atrás, que não me identificava e que hoje eu vejo que aquela narrativa foi super importante e é super importante junto com todas as outras narrativas do que é ser feminista, do que é lutar contra o machismo estrutural, para que a gente não seja maior que eles, mas pra que a gente tenha a liberdade de ser quem a gente é, ponto final, né. E pra que a gente tenha a liberdade de ser que a gente é, e pare de morrer, e pare de ser violentada, e pare de ser subestimada, e receba o reconhecimento pelo o que a gente é mesmo. Então eu sou uma mulher feminista, mas eu rodei para entender o que de fato é isso.

Você reconhece se existe hoje uma consciência de gênero e racial?

Então não sou uma estudiosa em nenhum desses temas, mas assim, essa questão da consciência de gênero, é uma pauta global né? Somos mulheres globalmente. Em relação a ser mulher, na verdade, há muitos outros gêneros, né. Então, na verdade, acho que tudo isso ainda tá em construção, em desenvolvimento. A consciência de gênero e racial está em processo né, muitas instituições têm buscado falar social. As redes sociais apesar de todas as outras problemáticas têm trazido muita coisa a tona, que as vezes fica fechado em grupos com todas essas questões de algoritmos, as vezes a gente acha que tá divulgando as pautas, mas elas estão nas mesmas bolhas, eu vejo na verdade que você sai das bolhas e muita gente, na verdade, não tá pensando nisso. Na verdade, estão em outras bolhas que estão pensando em outras coisas, com disparidades em relação a isso, então assim, a gente tem muito ainda pra fazer.

Uma questão que eu vejo em relação a consciência racial, que eu busquei estudar um pouco sobre isso e que a questão de raça muitas vezes a gente só fala sobre a questão de ser negro, mas enquanto a branquitude não reconhecer a branquitude e o processo de construção de branquitude no Brasil, processo histórico do Brasil, é difícil avançar muito, né? O Movimento Negro e Indígena estão se fortalecendo, mas nós temos que temos a pele clara, mesmo que tenhamos ascendência de pessoas negras e indígenas, a gente tem a pele clara. Enquanto que é branco na sociedade não perceber que esta branquitude existe, o processo fica mais lento. Porque se existe raça, branco é uma raça também, não só negros. Então essa é uma grande questão, que tá aí em pauta, e que é pouco falada na verdade. A gente tem muita coisa para aprender e desaprender, muita.

O que é cultura popular para você e como você chegou nela?

A cultura popular, para mim, são as manifestações culturais, formas de expressão, saberes, ofícios que não foram moldados pelo sistema pra serem vendidos. A cultura popular sim ela é afetada pelo sistema capitalista, com certeza, tudo é. Mas, não virou algo moldado, né. A cultura popular precisa de tempo, de vivência, de sensibilidade. Ela nunca vai ser uma coisa assim “fast food”, sabe? Vamos fazer um curso de capoeira. Não existe curso de capoeira, existe uma escola, uma comunidade, um grupo onde você vai vivenciar, ouvir, entender, vivenciar no corpo, pra poder brincar aquilo e compreender aquilo. Então para mim a cultura popular, essencialmente, ela vem do povo, essencialmente das classes populares, de comunidades do interior. Ela se forma a partir de uma necessidade de sobrevivência, muitas manifestações da cultura popular surgem como uma forma de sobrevivência, seja ela para manter uma saúde emocional, ou para despistar os que estão no poder, ou para criar vínculos entre a comunidade, ou como uma forma de trabalhar e se sentir melhor trabalhando com os cantos de trabalho. Enfim, a capoeira mesmo é uma ferramenta que serviu como resistência a toda a opressão que o povo negro sofreu. Os mamulengos, conta-se, uma das versões do surgimento dos mamulengos que era um grupo de negros escravizados que brincavam nas senzalas imitando os seus patrões e as situações de opressões que eles viviam constantemente com os patrões, então eles usavam de bonecos e de comicidade pra brincar com aquilo, mas aquela brincadeira trazia um olhar pra todos de que eles estavam sendo explorados. Então essa cultura popular vem do povo, do povo negro, povo afro-indígena, povo sertanejo, povo que se misturou mas que continua nas classes populares; muitas ligadas a processos de espiritualidade, de terreiros e outras formas de espiritualidades que a gente tem nos brasis que são muitas, e não são cristãs, mas que às vezes pegam e se misturam com o cristianismo, né. É um universo que se você entra, assim, aberto para aprender você vai entender cada vez mais o Brasil, da formação do Brasil, das complexidades do que a gente chama de Brasil, né. Pra mim, é minha maior escola, até hoje. Na verdade, eu não sei nada da cultura popular, tô descobrindo na verdade, porque é muita, muita coisa.

É um universo que eu vivo a dez anos, voltei toda a minha vida pra isso. É de onde eu venho, né. Meus avôs falam que quando eles casaram a festa deles durou três dias, com forró [risos]. E São João e sanfoneiros, pifes, cordel, repente. Assim, é onde eu escolhi aprender mesmo sabe, reaprender. Por mais que eu busque o yoga e o ayurveda, que são culturas tradicionais da Índia também, aí eu vou fazendo umas conexões, mas a cultura popular e as culturas tradicionais do Brasil é onde a vida me colocou para eu reaprender. A vida me colocou mesmo, 2011 foi o ano da descoberta, e este lugar o Mercado Sul foi essencial.

Qual ação da casa Moringa você mais gosta?

É o Encontro de Mestras, que agora nós estamos em pleno processo de produção. A gente fez o primeiro em 2018, que foi aqui neste lugar Invenção Brasileira (Mercado Sul), e agora a gente vai fazer o segundo em novembro de 2021. E pra mim é assim, inexplicável, o que foi o primeiro encontro e o que a gente tá vivendo agora pra produzir um encontro de mestras no formato online, por causa da pandemia. Nossa, tá sendo um desafio, mas por exemplo a gente tá criando um *podcast*, que eu que tô entrevistando as mestras né, tô colocando este lugar do jornalismo para fazer este encontro com elas, e cada entrevista foi uma enchente de coisas. Então, pra mim, é um dos projetos mais especiais, que é quando a gente reúne as mulheres que são referências para a gente, juntas para conversar, sobre o que elas fazem, o que elas vivem, o que elas sabem, o que elas tiveram que enfrentar; e enfrentam por serem mulheres, por serem brincantes, por serem detentoras de saberes de tradição oral; algumas por serem negras, outras por serem do interior. Então, é um momento muito forte, é tipo um intensivo [risos]

Para você, apresentar sua arte é um meio de educação?

Pode ser também, com certeza [risos]. Porque são artes que eu... eu só faço porque eu aprendi com elas. Então, na capoeira eu aprendi coisas que eu nunca pensei que fosse aprender. Com a poesia eu aprendi muito e aprendo muito. Então quando eu faço também é esse processo educativo, de aprender e do outro aprender comigo, e eu aprender com o outro, né. Mas pra mim é um processo de educação e de saúde. Eu vivi muitas curas, com a arte, com a cultura popular, muita coisa.

A cultura popular é um meio para resistir aos padrões impostos pela sociedade?

Como eu falei, eu só conhecia uma narrativa de feminismo, e aquela narrativa de ser mulher não fazia sentido para mim. E aí nas culturas populares, cada ambiente, território, comunidade tem uma forma de pensar o mundo, tem um modo de vida, então há muitas matrizes do que é ser mulher. Então, a cultura popular me mostrou isso, de que não há uma forma de ser mulher, há várias [risos], então pra mim foi uma das coisas mais importantes quando eu entendi, caramba, então todas nós podemos ser feministas, precisamos ser feministas neste mundo, mas com diferentes histórias, com diferentes narrativas, com diferentes formas de enfrentar o que a gente precisa enfrentar. Então, por exemplo, você ouvir a Nei, que é uma das mestras que irá participar do Encontro de Mestras, contar que ela aprendeu a costurar porque toda mocinha tinha que aprender prendas domésticas, para ser uma boa esposa, ela aprendeu a costurar assim. Só que ela fez deste ofício que era uma prenda de boa moça, um ofício dela. Ela terminou com um casamento abusivo para virar costureira. Porque este era o trabalho dela, era o que ela queria fazer. E hoje ela é costureira, figurinista, faz roupas para vários artistas. Então, trajetórias como esta são uma das coisas que eu fui vendo de olhar para várias formas de ser mulher e de enfrentar o que nós enfrentamos. Há mulheres que não vão querer fazer prendas domésticas; vão querer estudar, ser acadêmicas, viajar. Esses serão os

empoderamentos dessas, outras não, vão dizer ‘eu amo costurar’, esse é o meu ofício, vou ser uma empreendedora, vou costurar o que eu quiser, pra quem eu quiser; é outra história. Então, tem muitas histórias.

Ser integrante da Casa Moringa te faz se sentir mais empoderada e fortalecida?

Sim, acho que é exatamente esta palavra, me sinto mais fortalecida e segura, até pra compreender as coisas, né. A gente conversa bastante entre nós, a gente às vezes tem opiniões diversas sobre o mesmo assunto. Então eu sei que é um espaço que eu posso falar a minha opinião e a outra mana vai falar dela e a gente vai a partir dali viver um processo educativo, mesmo né, de compreensão de várias coisas. Com certeza fortalece a gente sim, eu me sinto mais segura pra continuar desenvolvendo o que eu faço, a gente une forças. Tem até aquele canto que a gente ouve em movimentos sociais que é: “Companheiro me ajude que eu não posso cantar só, sem você eu canto bem, mas com você eu canto melhor”! então é isso, a gente juntar as nossas potencialidades e as nossas vulnerabilidades, porque a gente tem um eixo em comum. Apesar de cada uma de nós ter várias outras frentes, existe um eixo em comum, que é esse amor pelas culturas populares tradicionais, e esse reconhecimento das mestras e mestres, e essa vivência que todas nós tivemos nesse universo, de reconhecimento de nossas identidades que a gente teve neste universo, então a gente se junta a partir disso e fortalece, fortalece os nossos projetos, fortalece os projetos que a gente cria com o que cada uma tem a oferecer, cria novas redes com outras mulheres que estão chegando, e o grupo só existe porque outras pessoas fizeram isso também, trouxe pra gente de inspiração, então com certeza fortalece muito.

Paraquedas coloridos e ser integrante da Casa Moringa

Eu acho que encontrar o mundo, o universo das culturas populares, foi um paraquedas multicolorido na minha vida. Nossa, me salvou mesmo, de verdade. Existe Keyane antes disso e depois disso. Falando de pessoas como eu e como você, da nossa geração que nasceram em Brasília ainda por cima [risos] a gente é filho de retirantes, e viemos morar em cidades em construção. Brasília é uma cidade muito jovem, que aparentemente não tem identidade, não tem memória. Então, por muito tempo eu vivi este lugar, de não lugar, eu não sabia de nada direito, a minha família sempre foi uma família bem nordestina, tinha essa identidade marcada, mas eu não tava lá, eu tava deslocada... então, quando eu conheci as culturas populares, várias coisas começaram a fazer sentido, eu fui entender que eu tinha uma identidade, que eu tenho uma identidade. Eu fui buscar ouvir meu avô, minha avó, minha mãe para contar histórias antigas. E isso me salvou de quedas maiores. Porque é duro não ter sentido a vida, sabe. Então, quando você brinca, e às vezes brinca da dor, do sofrimento, da opressão, quando você brinca com isso, você se reconstrói. E aí você começa a lembrar de coisas que fazem sentido, e é muito duro também o apagamento que a sociedade capitalista, moderna, impõe sobre a gente, né. Sobre essa tentativa de moldar todos nós. A gente ser igual, vestirmos roupas que vem do

mesmo lugar, comermos coisas fabricadas, assistir uma única narrativa na televisão, ou consumir as bolhas na internet, enfim, são tantas tentativas de moldar quem a gente né. A escola... eu não passei por nenhuma escola que tivesse tentado fazer diferente, eu tive professores que me salvaram também, mas o sistema escolar que eu vivi público, na minha época, reproduzia um monte de coisas que não faziam sentido pra mim. Então, encontrar a diversidade na cultura popular foi a coisa mais incrível, que é diverso, existe a diversidade entre as culturas populares, tô falando de várias que eu encontrei, né? Então, encontrar essa diversidade, encontrar formas de expressão totalmente diferentes do que eu sempre via, né, essa monocultura louca, monocultura não no sentido da agricultura, mas de ser no mundo, foi assim extasiante... foi muito lindo, é incrível. Então, realmente foi um grande paraquedas multicolorido.

Palavras finais:

Eu acho assim, falando deste lugar de quem foi iniciada nas culturas populares através da capoeira, do lugar de quem tem um pé no yoga, na capoeira, em medicina ancestrais... pra mim um elemento fundamental de toda essa vivência dentro desses universos é o corpo. Não é aqui [Keyane fez referência a cabeça] que a gente aprende tudo isso, é no corpo. É vivenciando, é tocando, é sentindo, é lutando, sabe? É no corpo, sabe? Para mim, isso é muito claro. Desde de tocar um pandeiro e tocar com o corpo inteiro, a jogar uma capoeira, a mexer em um mamulengo, a escrever com todo o corpo, a recitar um poema, a partejar, a receber uma criança, sabe... plantar uma planta, preparar um chá... tudo é corpo, sensação, vivência.

E não há processo educativo sem passar por isso, né, de fato. Aí que a gente aprende, né? Então, pra mim, é viver isso no meu corpo, é o que faz eu entender que eu realmente faço parte deste mundo, desse universo das culturas populares.

[Ao final da entrevista, a poeta Keyane declamou um dos poemas de sua autoria]:

Gene

Nós somos filhas e filhos do fio ancestral que não cessa de parir

Nós somos a lua da velha que sangrou na terra e benzeu o mundo

Somos pés os descalços do velho que contou histórias do tempo

Nós somos os batuques que tocam pela eternidade

Somos a viola e o verso que ecoam na voz do trovador

Nós somos o cântico dos cânticos da floresta e o balanço sincero do colo das Iabás

Nós somos o círculo das cirandas e a ladainha que ressoa ao som do berimbau

Nós somos a erva que cura o corpo e a alma

Somos o rodopio dançante da rede do pescador

Nós somos a escala caminhante dos pífanos e o giro das saias nas rodas de umbigada

Nós somos a bandeira do divino e dos santos reis

Somos a lança dos caboclos do maracatu

Nós somos a linha crua das fiandeiras e o eco do lamento do aboiador

Nós somos a espera pela chuva da mãe sertaneja

Somos a maraca e o cachimbo na encantaria do ritual

Nós somos o presente ancião que aqui respira até o último suspiro

Somos o silêncio dos cantos que povoam o mundo

Nós somos filhas e filhos do que herdamos

Somos as avós e os avôs do que hoje criamos.

ENTREVISTA 2

Nome: **Terezinha Alcândida Borges de Brito**

Idade: 62

Data: 15/10/2021

Local da entrevista: Batalhão das Artes (Espaço cultural) – Taguatinga Norte

Tempo de duração: aproximadamente 1h e 40min.

Poderia me contar sobre três importantes questões:

→ *sua história de vida (pode começar por suas origens);*

→ *você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher?*

→ *como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres?*

Meu nome é Terezinha Alcândida Borges de Brito, mas eu já sou Tetê Alcândida há alguns anos, que eu até me perdi um pouco desse Terezinha. Quando as pessoas chamam Terezinha, eu já nem sei atender. Eu sou goiana, do interior de Novo Brasil, estado de Goiás. Fui criada na roça, de pé no chão, e vim de uma família ligada a preceitos religiosos, minha família era católica, mas a gente era muito ligado a folias de reis, ao reisado, esses folguedos né, de festas juninas, fogueira, folia de reis... e eu vim dessa família com essa tradição. Meu pai inclusive era o palhaço da folia de reis. Meu pai é gambireiro né, catireiro, que é o cigano né, que é essa pessoa que fica barganhando, viajando, fazendo as coisas... que saia por um tempo, depois voltava. A gente percebia que meu avô também era catireiro, era mineiro, vem dessa origem cigana, isso é a minha parte de pai, né. E fui criada com essa família, com minha avó, mãe do meu pai. E a minha mãe eu só vim conhecer mais tarde, quando eu já tinha 17 anos, eu já vim conhecer ela aqui em Brasília, e a minha mãe é cartomante, quer dizer, cigana também. Então, não tem como fugir né, desse colorido, da fita de cetim, da folia de reis, do palhaço, dos bonecos, isso era uma coisa bem presente na minha vida, máscaras, folhas de crepom. Então eu já venho deste universo colorido né, e a falta de não ter e de nem saber que não tinha, pra mim era natural, me fez começar a criar, a entrar neste universo dos bonecos. Que no início eram brinquedos e brincadeira. Era sabugo de milho, era cabaça, era o próprio barro, era escultura de maminha de porca que era uma árvore que tinha na frente da minha casa, uma árvore que dava um espinho; e comecei a fazer esses brinquedos. Isso foi em torno da minha infância e eu não sentia falta de outros brinquedos, até porque eu nem sabia que eles existiam, aquele era o meu universo. Ali criado em volta do fogão de lenha ouvindo histórias, ouvindo causos de assombração, vivendo dentro daquele universo.

Quando eu vim pra Brasília, quando eu cheguei aqui, eu vim pra Brasília por uma questão de doença, eu tinha problemas renais, então eu vim, eu tinha conhecido a minha mãe que já morava aqui, eu vim com 17 anos e eu vim pra fazer tratamento. Mas logo eu fui pra Planaltina, minha mãe morava lá, logo lá em Planaltina eu comecei a entrar no Movimento Estudantil, ainda vivíamos uma repressão, os militares. O golpe ainda estava muito de pé, a gente ainda tinha a perseguição, se duas ou mais pessoas se reunissem a polícia já desconfiava ou corria atrás, você não podia manifestar, não tinha o direito, mas eu comecei aqui mesmo em Brasília a participar desses movimentos. E aí já fui me envolvendo nos movimentos culturais lá em Planaltina. Lá eu comecei em um projeto, eu me envolvi com um projeto que foi criado em Olhos d'Água pela Lais da UnB. Lá em Olhos d'Água a Lais montou junto com um grupo de artistas, pessoas ligadas ao segmento da arte e cultura, o projeto chamado Projeto Candango, a gente conseguiu receber verba de fora, veio da Alemanha, e depois esse projeto foi para Planaltina. Lá em Planaltina eu já me inseri neste projeto, aí eu já cheguei arrasando né, tava com sede né. Aí foi quando a gente já tava em um processo de reabertura, meio que já falando de Diretas, a gente já tinha um espaço para falar, já podia falar um pouco, não muito; mas também os militares já não podiam mais com a gente, não era mais interesse dos militares ficarem dando porradas na gente.

Aí eu abri uma associação de mulheres, fazia recreação com orientação de resgate de brincadeiras com as crianças trazendo lá de dentro do meu universo. E depois só mais tarde, quando eu cheguei aqui em Taguatinga, com os meus bonecos, com as minhas coisas, e com a convivência com o pessoal já da arte que já estava despontando, carroça de mamulengos, pouco contato, mas já tinha um contato. Aí tive contato com o Mestre Zezito, ele tinha acabado de chegar do Ceará; eu fui morar no P Sul e por um acaso ele foi morar vizinho de um amigo meu, do Aroldo, que era militante comigo no partido, e aí olha... *tem um homem com uns troços aqui que você precisa ver, precisa chegar...* e aí cheguei no Mestre Zezito e aí eu disse: *olha mas como assim, isso é arte?* Que eu nem sabia que fazia. Aí o Mestre viu meus bonecos, minhas criações, ele disse ' *nossa, que bacana* ' ele tava num processo de resgatar as brincadeiras dele, que ele veio de mudança e ficou tudo meio quebrado, largado. Ele vai para retomar a vida dele aqui em Brasília, ele tava fugindo de lá de uma vida difícil, tava com os filhos e a esposa nova. Aí ele disse: *Nossa, Tetê, que bonitos os seus bonecos!* aí eu disse, *ai Mestre deixa eu ficar perto de você, só para mim viver essas coisas e tal* e eu fiquei perto do mestre e fiquei discípula.

Aí fomos fazer Teatro escola, reprodução com o mestre. A partir daí eu já comecei a conviver com outras pessoas, com Chico Simões que também tava entrando neste universo, com Humberto, José Regino. A gente já foi participando de outras montagens, outros grupos e tal... e assim foi. eu nem sei como se deu isso. Quando eu percebi, eu já estava dentro deste movimento cultural. É claro que ele foi paulatinamente, mas não deu para perceber. eu fui indo, fui indo, e a cada coisa que me chamava eu ingressando e cada vivência era mais um aprendizado; já somava também com os meus conhecimentos que eu já trazia comigo, enfim, eles foram os meus mestres, em algum momento fui mestra deles também. Eu tinha um tio que era sapateiro e eu tinha muito essa ligação com o

cheiro da sola, do couro, nem tinha cola nessa época; e eu queria muito fazer sapatos. E aí quando eu cheguei aqui em Taguatinga eu fui fazer sapatos, e ficava na frente de uma área de circo... aí eu tinha um relacionamento bom com o pessoal do circo, eu comecei a fazer sapatos artísticos para eles; e a partir dos sapatos artísticos eu comecei a ir para a cenografia também além dos bonecos, para o figurino e tal.

Já no Governo Popular, quando a gente resolveu, tinha um evento popular aqui em Brasília que se chamava 'Temporadas populares', era financiado pela Secretaria de Cultura. E a gente resolveu montar um espetáculo que se chamava Romance do pavão misterioso, é uma história de cordel. Eu já tava inserida dentro do teatro, dentro dos sapatos artísticos, dentro dos grupos, já fazia bonecos, já fazia brinquedos; já ajudava os mamulengueiros a restaurar o trabalho, já fazia cenografia.

Aí o Chico aprovou um projeto no FAC e chamou pra gente montar o espetáculo do Romance do pavão misterioso. Nele estava, o Chico Simões, Isabela Brochado, Agnaldo Algodão (que já era bonequeiro), Walter Cedro (que tava chegando e já tava fazendo algumas coisas com o mestre Algodão), e eu. E a gente montou o espetáculo do Romance do pavão misterioso, que eu comecei fazendo o teatro de sombras, que era uma coisa que me encantava muito.

Eu fazia sombra, então assim, eu tenho a Isabela Brochado, mulher, mestra, doutora, fez doutorado neste segmento, né. É uma referência muito forte para mim, que até então não tinham mulheres; eram poucas mulheres, atrizes, poucas mulheres brincantes, e neste universo das bonecas eram pouquíssimas. Tinha a Veste que era anterior a gente, a Bela e as esposas dos mestres, mas essas não eram nem citadas, né. O machismo dele não permitia. Agora hoje já tem mestres que agora já reconhece isso, 'ah era o machismo da gente que não deixava vocês despontarem'.

E tamanha foi minha surpresa de quando eu olho lá atrás, lá de onde eu venho... eu me alfabetizei de um único livro que tinha na minha casa. Que era um cordel, do Romance do pavão misterioso... eu me alfabetizei lendo as figuras, as gravuras do pavão, do evangelista, do bonde, da condessa; eu me alfabetizei ali lendo as figuras e escutando os adultos lerem a história e eu chegar a decorar a história e dizer que sabia ler o texto do Pavão Misterioso. Olha, quando eu piso no palco a primeira vez, no palco de teatro, porque eu já via de outros trabalhos já com o teatro de bonecos, foi no Romance do pavão misterioso. Eu achei muito... nossa, o universo conspirou, né... e quando vi já tava envolvida.

Me identifico sim como mulher. Sou mãe de três filhos, casei, tornei a casar, tornei de novo. E enfim, os casamentos foram, né, mas ficaram boas relações, os filhos. Tive algumas opressões, vivi alguns relacionamentos abusivos dentro do casamento. E vivi outras coisas, alguns relacionamentos abusivos dentro também da arte, do momento de brincar né.

Teve uma época que eu fazia bonecos gigantes, eu me lembro de uma vez que eu fazia bonecos para políticos e uma dessas pessoas veio até o meu ateliê para ver se

contratava um boneco, né. E quando ele chegou, eu falei ‘ah, vamos montar um boneco aqui pra você vê como fica e tal’, acho que chegou primeiro o assessor que eu não lembro direito quem era e quando ele entrou já tinha um boneco montado, aí a pessoa disse assim “é você? Tetê, bonequeira, Tetê Alcândida?” [voz de deboche] aí eu disse: ‘sim, sou eu’ a pessoa continuou: “como assim?” [ela gesticulou com as mãos fazendo o movimento da pessoa, dizendo que o boneco era grande e ela pequena]. Como assim, ela é pequena e como faz um boneco de três metros de altura? Não dá pra confiar, né? Então ele tava fazendo essa comparação: mas, mulher? Mulher, fazendo boneco? E a gente nem tinha o direito de fala, o direito de voz.

A gente cavou esse espaço sabe, na unha, ou melhor, no dente. Dando dentada também, chute na canela. Foi muito difícil... algumas nem ficaram neste universo dos bonecos, foram seguir outros caminhos. Muitas viraram produtoras, porque era o lugar mais aceito pelos os homens, porque na produção ela ficava atrás nos bastidores, ela fazia toda a logística. É tipo a doméstica que limpa a casa, faz a comida, organiza tudo, bem essa coisa de dona de casa, faz toda a logística para o homem chegar e ele virar a sala. Eu não sei quais são os sentimentos das produtoras, eu tô dizendo que muitas nem viraram brincantes, acabaram ficando na linha de produção. Eu faço essa leitura por minha conta, nem quero dizer que a fulana foi ser produtora porque não teve espaço para brincar, não. talvez ela não quisesse mesmo. Mas eu acho também que teve algumas que quis, mas não teve espaço. E as que ficaram enfrentaram tipo de discriminações como essa, que foi até uma bem leve, que foi medir sua competência pelo seu sexo e falar sobre os centímetros que você mede, que eu acho isso bem ruim, bem pejorativo mesmo, né. Eu enquanto mulher nunca medi o trabalho de um homem pela altura dele, nem pela sexualidade dele. E também é muito discriminado o pessoal, os homossexuais, as lésbicas, a gente sabe como eles são tratados, o que não é diferente com as mulheres... não só no universo dos brincantes, mas eu tô falando de um modo na sociedade em geral né.

Hoje eu acho que a gente tem uma conquista muito boa, no Catalogo do IPHAN que acabou de lançar, eu sou uma das brincantes que tá neste catalogo, de treze brincantes, acho que somos três mulheres que estamos neste catalogo, como patrimônio cultural do Brasil. Participamos da roda de mamulengos, onde somente três mulheres brincaram. Aí a gente ganhou o caderno de artes do Correio Braziliense, que fez entrevistas com as mulheres. Então a gente conquista aí esse espaço, pequeno, né, três para dez, mas enfim estamos indo.

Hoje o lugar em que estou é bem confortável, eu tenho a honra de ter essas pessoas dentro do meu convívio, de ter feito parte e fazer parte da ocupação do Mercado Sul, e ter feito parte do Mercado Sul desde o momento em que o Chico comprou a loja para montar o teatro. E tá lá junto com eles, levando os meus resgates, no Mercado Sul eu fui fazer o resgate da minha casa, montar fogão de lenha, resgatar as brincadeiras de perna de pau, foram brincadeiras que eu vivi, né, então eu fui fazendo esse resgate.

Neste momento, peço para a Mestra Tetê Alcândida falar um pouco mais sobre a Ocupação no Mercado Sul

O Mercado Sul era um local que tinha sido meio que abandonado. O Mercado Sul foi criado para fazer aquelas feirinhas, com aqueles boxes de feiras. O Mercado Sul passou por tudo, lá teve um tempo que foi até zona, zona de prostituição, de boemia. Naquele espaço mesmo que foi criado os boxes de feiras, mercadinhos, aquelas coisas de feira mesmo, como tem as feiras permanentes, acontecia tudo dentro daqueles boxes, aquilo ali foi criado para ser uma feira. Só que o que acontece, o tempo foi mudando e a feira não funcionou, assim como acontece como outros... como foi criado aquele camelódromo perto da Rodoferroviária e tá lá todo abandonado, era só mais uma construção que tinha sido meio que abandonada.

E o povo foi chegando, foi ocupando, e algumas pessoas que comprou alguns espaços, foram fazendo também residência, passaram a morar e tudo mais. Mas o espaço ficou meio largado, boemia. Depois teve um herdeiro que ocupou não sei quanto lá, aquela área que a gente ocupa lá de 7, 8, 9 lojas... ele diz que é herdeiro e tal, mas era uma decadência total aquilo.

Aí o Chico e o Miguel, que é um bonequeiro que já faleceu, mestre Miguel já falecido, tinham uma grana. O Chico tinha acabado de chegar de um estudo que ele tinha chegado de Portugal e aí ele disse, aí a gente quer comprar uma loja daquelas pra fazer teatro, eu até questionei, mas Chico, aquilo ali... acho que não tem habits, tem cara de abandonado. E lá tinha um mestre que fazia sofá, esqueci o nome dele... aí o Chico falava assim: nós vamos comprar a loja e comprou a loja. Aí a gente começou a reformar, colocar coisas bonitinhas, começou a arrumar, começamos a levar o povo, começamos a pintar a faixa, plantar umas coisas... aí eu lembro que desse moço que mexia com o sofá dizer: “olha, vocês não começam a arrumar demais essas lojas não, pintar a loja, porque senão logo vai aparecer dono, ficar arrumando, pintando nesse negócio, vai aparecer dono” foi dito e feito, logo começou a aparecer dono, esse estofador morreu. Logo começou a aparecer os donos, menina. Tinha o mestre Dico, que era dono mesmo de dois ou três lojas, que era dele mesmo com escritura e tudo direitinho. Ele era luthier, tinha uma fabricação de violas lá, violas abens, um pessoal bem famoso, hoje só fica lá o Alexandre, filho dele, mas ainda tem a luteria lá ainda.

E a gente ficou com o teatro, logo em seguida veio o mestre Virgílio, do tempo ecoarte, que instalou uma loja, e foram chegando outras pessoas ligadas a arte ou afins, foi chegando. Aí a gente tava naquela primeira fileira, aí foi chegando mais gente... alguns achavam bacana mudar para lá, pra tá mais perto dessa coisa mais alternativa. Aí a gente tava naquele primeiro bloco legalmente. Alugando dos donos, alguns comprando, aí foi chegando costureiras, foi chegando todo mundo que tava com afinidade com aquele espaço.

Eu sou muito ruim de data, você vai ter que procurar a data, chegou num momento que a gente falou assim, as marquises do lado de lá caindo, as lojas completamente

abandonadas, correndo o risco de desabar em cima das pessoas... a gente falou: vamos ocupar? Vamos!

Aí a gente chegou, meteu o pé na porta, eles chamaram a polícia, o tal do homem, que é um dono só, ele chamou a polícia. E a gente chamou um movimento muito bom, e a gente ficou durante eu acho uns dois meses fazendo plantão. Um grupo ficava de dia e outro grupo ficava de noite, da ronda, de ficar acordado, porque a gente tinha medo de a polícia chegar e batesse na gente lá. A gente levou colchão, cobertor e tudo mais, levamos fogão, as pessoas também começaram a levar comida pra gente.

A polícia foi bater na gente e a gente bateu neles também. isso era um fevereiro de Carnaval, eu levei o bloco Mamãe Taguá, a gente saiu de lá com o bloco, com os bonecos, e aí eles viram que não podiam mais com a gente e também a gente entrou com advogado e entramos na justiça, e o “dono” também entrou na justiça e hoje nós respondemos um processo na justiça por aquela ocupação do Mercado Sul. Que a gente ainda não sabe qual vai ser o fim, mas a gente já entendeu que o fim será um despejo, daquelas ocupações, até porque tem esse negócio da lei, do direito, do proprietário... sempre prevalece para o proprietário, não interessa se ele abandonou, se ele não tava lá, se a gente cuidou. O Mercado Sul não tinha uma árvore daquela, não tinha uma trepadeira daquela, tudo foi plantado por nós. Chegamos lá com a proposta de quebrar as calçadas e colocar uma planta... aí, quem já era dono como o serralheiro que tá lá ainda, acabou ocupando um outro box dizendo que era dele também... aí outro estofador já queria ocupar mais um box... aí começou a aparecer um monte de dono lá... e alguns são de verdade mesmo.

E dentro desta história do teatro com o Mercado Sul foi onde nasceu a Casa Moringa! Antes da ocupação, nós alugamos uma sala nessa montagem das mulheres brincantes que era um espaço de cultura da Casa Moringa. Era um lugar do próprio “dono”. A gente alugou essa sala e ficamos lá, acho que por volta de dois anos, essa sala que era o espaço cultural Casa Moringa, reformamos, deixamos uma cara bonita. Lá fazíamos capoeira, fazia tudo. E eu tô desde essa formação da Casa Moringa, com essas meninas jovens, tomando frente dessa história. Que elas já vinham comigo das oficinas do Invenção Brasileira, diante da ocupação. A Casa Moringa é anterior a ocupação também. O espaço que a Casa Moringa alugava, já tinha entregado uma das lojas ocupadas.

A gente não parou, a gente não só ocupou, a gente criou movimentos bem importantes: Ecofeira, Arraiá do Beco, que concentrava muitas pessoas. A gente foi dando as caras, aprovou projetos, ganhamos prêmios, a gente teve conquistas bem importantes. Eu penso assim, quando a gente chega nessa coisa do judiciário, do proprietário, eu confesso que eu não alimento esperanças que aquilo ali... porque teria que ser desapropriado e aí o governo passaria a ser o dono, quando o governo passar a ser o dono, nos obrigaria a fazer outra ocupação, porque ele iria abrir uma licitação, para a ocupação do Mercado Sul... para criar um centro de cultura lá, precisa de uma licitação para o pessoal coordenar, para quem ganhasse. Por exemplo, o governo não pode desapropriar

um espaço e dizer assim: vocês estão aí, então vocês cuidam do espaço, não é assim que funciona. Aí a gente barra no quesito lei... se isso acontecer e o governo desapropriar, a gente teria que fazer uma outra ocupação agora contra o governo, então, isso não vai acontecer.

A escolha do nome Casa Moringa

Eu faço uma associação com moringa mesmo, moringa de barro. Porque tinha a Fabi, lá do interior de Minas, que já tava com Mamulengos dos Veredas Brincantes, já tava montando a brincadeira e eu já fazia parte de ajudar na montagem do processo da brincadeira dela. Então começou a reunir a Thabata, a Nara, a Luciana e a Fabi, pra montar essa Casa Moringa. Nesse primeiro momento elas estavam comigo mas eu tava com um ateliê aqui em Taguatinga, na CNB 14, que tinha oficina e tenho um ateliê até hoje. Era onde eu abria todas as quartas feiras para receber os artistas para resolver os problemas. Eu tinha uma oficina de brincadeiras na rua, onde as meninas estavam comigo, mas elas queriam ter esse momento delas de montar esse trabalho. Aí elas montaram a Casa Moringa.

Tem uma outra moringa, que é a árvore, um super alimento, a semente dela filtra a água, tira a impureza da água, porque tem a moringa árvore também, que a semente dela é colocada em alimentos para fortificar crianças raquíticas, colocada em multimistura... eu não sei exatamente responder o porque do nome, a Luciana poderá lhe falar melhor.

O que significa ser uma mestra da cultura popular pra você?

Eu não posso fugir da minha responsabilidade, então assim esse título de mestra... eu não me nomeie mestra, e eu também não sei quando isso aconteceu. Eu sei que muito cedo, muito antes de completar 50 anos, eu já tava passando os meus saberes. Mesmo antes de saber o que era uma ação griô, mesmo antes de saber que isso era ser mestra, eu já era, né? Que ser mestra é nada mais do que isso, de você passar os seus saberes, sua ancestralidade, mestra de oralidade, mestra de fazer, né. De passar os seus conhecimentos, isso foi acontecendo naturalmente na minha vida. Quando eu vi, eu recebi um prêmio da Secretaria de Cultura como mestra. Quando eu vi as pessoas já me chamavam de mestra. Eu costumo dizer veio vindo com a velhice, com a terceira de idade, nem sei como isso se trata porque eu ainda não tô nela ainda. eu comecei a perceber umas coisas bem estranhas né, tipo, “tia”, ah tá, porque tia é da escola, né... porque sempre tive meu trabalho voltado para arte educação, sempre dentro da escola, praticamente todo o tempo dentro da escola, tive vários contratos com a Secretaria de Educação como arte educadora, então eu era a “tia”. Mas aí você escuta assim “ei, senhora”... aí você fala, ah não é comigo não... “Dona”, ah é nada não... mas aí chega um dia que você entra em um local e alguém levanta e te dá o lugar pra sentar... aí você fala... Oi!!!! Ela chegou e eu ainda tô em cima da escada! Eu sou mulher de construções... eu fiz cenografias de grandes cenários durante

10 anos... é uma cidade o que eu construo... eu faço fogueira de 15 metros, onde eu fico lá em cima ajudando a montar 15 metros de altura... eu ainda subo nos muros, nas escadas... eu tenho toda a mobilidade de uma mulher de 30... então, assim aconteceu, né... com a mestra... com as minhas contações de histórias, resgate de onde eu venho, as coisas foram acontecendo. E aí se eu não assumir este lugar de mestra, se eu não reconhecer este lugar, eu vou estar fugindo da minha responsabilidade. Porque eu tenho pessoas que me tem como referência e eu preciso ser para elas o que elas esperam de mim. Eu preciso passar para elas esses conhecimentos, primeiro porque eles não podem morrer comigo, eu tenho a função de passar. Porque conhecimento adquirido e não passado não serve para nada. Conhecimento só tem valor se você passar ele pra frente. se você não passar, morreu com você e acabou. não serviu para nada na sua vida. Seria uma irresponsabilidade minha eu dizer que não sou mestra ou que não assumo meu lugar como mestra. Com as pessoas que me intitularam mestras e precisam que eu me reconheça neste lugar de mestra, porque eu preciso passar esses conhecimentos, ainda tem muita coisa pra aprender com essas pessoas que estão chegando agora... com esse novo normal, com esse novo mundo da tecnologia... eu preciso ser mestra e aprendiz também, e não posso fugir dessa responsabilidade. Não sei se consigo corresponder às expectativas, mas eu tento.

A prova disso, é este centro de cultura aqui né [ela se refere ao Batalhão das Artes] ele sobrevive de um sonho que eu tenho de que os grupos tenham um espaço pra fazer reuniões, pra fazer eventos. Pra que todos os grupos marginalizados que não têm espaços, nunca teve o direito de ter um espaço, então aqui é uma casa de cultura aberta, colaborativa, qualquer pessoa que quiser pode chegar e entrar, todo mundo tem a chave inclusive. É gestada por todos. É claro que tem uma pessoa por trás, por aqui é uma ocupação sem demanda. O que é uma ocupação sem demanda? A gente não teve que derrubar a porta, quem é responsável pelo o espaço me deu a chave na mão e me fez assinar um termo que tava concedendo o espaço para eu ocupar. Então é uma ocupação sem demanda, diferente da ocupação do Mercado Sul que a polícia foi bater, aqui não teve polícia. Mas é uma ocupação cultural por ser uma área pública. Ninguém nunca veio despejar, questionar a gente. Quem construiu este espaço aqui foi a Facita, a Associação Comercial de Taguatinga, que construiu para a polícia militar. Como a polícia militar tem esse hábito de abandonar tudo, a polícia militar abandonou aqui e aqui ficou meio que ao leo, aí a Direção da Facita já conhecia meu trabalho e perguntou se eu queria ocupar com as mulheres, porque eu tinha uma loja o armazém do ofício que era uma loja colaborativa que a gente abriu em Taguatinga, e aí eu falei, quero sim.

Mas eu disse, acho que a gente pra fazer nosso artesanato é pequeno para ocupar um espaço tão importante, e disse que a gente precisava abrir os espaço para todo mundo e aí chamei os grupos que queriam, a gente fez uma reunião e falamos, porque aqui era um quartel da PM, vamos manter o QG das Artes, no primeiro momento, mas aí alguém falou... nossa QG é meio pesado, tá muito ligado a essa questão da polícia né, aí um dos mestres que tem uma brincadeira de boi disse, porque a gente não bota 'batalhão', porque batalha a gente faz uma alusão ao que tava que é da polícia, mas 'batalhão' na verdade na cultura popular, na língua de boi, significa povo reunido pra brincar... aí eu achei aquilo

lindo!! E fechamos com o nome *Batalhão das Artes*!! Aí fizemos ações, mutirões, pintamos. Aí a própria Facita construiu a outra metade. Aí aprovei um projeto no FAC e designei o dinheiro para completar o telhado do outro lado e a cozinha lá fora, mas eu ainda vou fazer uma casa com fogão de lenha aqui no fundo. A gente tá só esperando sair um dinheiro aí um dia que a gente aprove algum projeto aqui, é isso.

E aí me ver como mestra é isso, resgatar esses espaços, construir a Casa Moringa, fazer a brincadeira da Onça, montar um personagem dentro da onça que vai distribuir sementes... vai ser a Maria da Mata... de lá de onde eu venho, tenho nada do personagem ainda, na verdade sou eu... penso numa figura disforme, cheia de cabaça, cheia de raízes, e depois se revela contadora de histórias Tete Alcandida, eu mesma.

Confesso que é uma responsabilidade muito grande você se assumir enquanto mestra, porque você tem que cumprir esse papel, você tem que acolher, passar o conhecimento, tá lá na posição de mestra não é uma coisa fácil, mas o que que acontece, eu sou muito agraciada, porque eu tenho todo esse pessoal que tá junto comigo dentro dos movimentos. Por exemplo, difícil para uma mestra de cultura popular que vem lá do interior de pé no chão que foi criada fazendo a partir dos recursos que tinha, escrever um projeto, ou fazer uma live. Então, tem essa galera toda que tá chegando, que chegou junto comigo lá atrás, que vem me acompanhando, que hoje já são tão mestras quanto eu, como outros mestres também, porque essas meninas são novas mas tem uma bagagem muito grande... as meninas da Casa Moringa mesmo tem uma bagagem muito grande, que já tá nesse lugar de passar conhecimento também. Então eu acabo dividindo essa responsabilidade com essas pessoas, que tão aí fazendo e contribuindo comigo também, aprendendo com elas também.

E é isso, sem parar. Se perguntar quando eu vou parar... não, aqui agora você vai pra sempre! você vai aprendendo, você vai ensinando, as vezes até aprendendo mais que ensinado, porque o próprio ensinar é um conhecimento muito grande. Cada vez que eu faço uma oficina, uma roda de prosa, mesmo falando do trabalho, passando meus conhecimentos, eu saio de lá com muitas informações novas. O fazer trás muito aprendizado! É isso, procuro manter aqui o Centro de Cultura, pretendo que a gente cresça agora com essa nova abertura... daqui a pouco estaremos voltando nossas atividades presenciais normais, mas não sei como, porque o cenário ainda tá ruim [aqui ela se refere a pandemia]

Situação que o país encontra hoje, é o desgoverno, é o caos total né. Caos na saúde, caos na educação, na arte então... nem falar... quem foi primeiro dizimado foi a gente, foi a cultura, de cara já foi o Ministério da Cultura, né. só pra você ver, que a primeira ação do homem foi essa né, então é tipo assim, se vocês morressem seria muito bom... agora me vem esse FAC com essa proposta elitista aí, né, de destinar os projetos pros grandes, para as empresas, que podem até cobrar ingressos. Dizimando a gente mais ainda né, vem a Secretaria de Cultura também com essa proposta de acabar de dizimar a gente.

Mas eu quero dizer o seguinte, que a gente... eu tenho um amigo que quando fala dos homossexuais ele diz assim: *a gente é forte, corta a cabeça de um e nasce quatro, a*

gente é forte, é porque a gente é resistente! Pisam na cabeça da gente, mas a gente levanta, menina e continua vivo. Até porque a arte é inerente de qualquer coisa, independente de eu ter dinheiro ou de eu não ter, o meu saber, o que eu faço, tá em mim. Eu chego juntar o povo pra fazer uma oficina, vamos fazer uma oficina de quê, de boneco, de nada gente... como assim fazer boneco de nada? Se a gente olhar aqui pro lado a gente junta material aqui pra fazer um boneco, então eu costumo fazer boneco de nada, trás uma meia velha, uma camiseta furada, uma agulha e linha todo mundo tem, entendeu?

Então é isso, eu vou existir independente de projeto, independente de dinheiro. Meu conhecimento, meus saberes que eu passar vai continuar. A arte é inerente a projetos, a dinheiro, a espaço físico. Hoje a brincadeira de bonecos é patrimônio imaterial, né, a gente conseguiu essa proeza em 2019, a brincadeira de bonecos é patrimônio imaterial. A gente foi reconhecido como patrimônio imaterial de brincantes.

O que é cultura popular pra você? Você se reconhece como artista da cultura popular?

Nem teria como não né, amiga, eu não reconhecer, porque eu nasci dentro dessa cultura popular. O que é cultura popular? A cultura popular é os saberes, as vivências de um povo, né?! Por exemplo, o fogo, da dança, do tambor, da folia de reis, do palhaço, do reisado, do circo, essa coisa da gambira, da catira... isso tudo é cultura popular! Então a cultura popular é os saberes de um povo, é o conhecimento de um povo, é a arte de um povo, a fé de um povo, a religião de um povo. Eu nasci e cresci dentro desse universo. E a Casa Moringa faz arte popular, ela é de cultura popular. Todas as vivências, tudo voltado pra arte popular, pra cultura popular. Voltada para o reconhecimento dos saberes desse povo, tanto é que agora a gente acabou de fazer a Caravana das Alembanças, faremos também o Encontro de Mestras da Cultura Popular no DF, que será agora em novembro na Samambaia, no Complexo Cultural da Samambaia. Eu inclusive sou uma das mestras convidadas para essa roda, então isso que a gente faz é cultura popular, é a arte de um povo, né. E essa é a verdadeira arte. Por que ela é a verdadeira arte? Porque ela existe porque ela existe, sem nenhuma explicação... por que essas pessoas se juntam pra contar histórias na beira do fogão de lenha? E quem sabe por que? Aonde começou isso? Isso é mistério de um povo que vem passando de geração em geração... e a dança? e a folia de reis? e o folguedo? Isso é coisa dos afros, veio junto com a colonização... esse povo já trouxe a coisa da fé e tudo mais, mas abrangiu muito, por exemplo, a igreja... eu tava conversando com um folião, o cara que faz folia de reis, que é o Valmir no seminário de cultura popular, e a gente tava conversando... a igreja não aceitava a figura do palhaço e a bandeira que a gente enfeitava, a bandeira com fitinhas com santinhos, a bandeira e o palhaço não eram bem vindos pela igreja. Sendo que a folia de reis percorria meses recolhendo donativos e dinheiro que era tudo doado para a própria igreja. A igreja não reconhecia o palhaço, não reconhecia essa arte dentro da folia. E isso foi feito por quem? Pelos saberes de um povo... que falou aí, vamos colocar uma coisa engraçada nesse negócio, tá entendendo? Vamos dar uma colorida nisso daqui, não tem aquela imagem

somente sagrada, uma mistura do profano que foi entrando dentro disso, isso é arte popular.

E a cada vivência vai acrescentando novos saberes, novos personagens, novos instrumentos. Antigamente tinha a sanfona, a caixa e acho que uma viola; hoje tem saxofone, tem tudo dentro da folia de reis, até instrumentos o povo vai inserindo. Aí tem a catira também, meu pai era catireiro, dançava catira, é uma dança com sapateado, que é muito usada no Goiás, em Minas Gerais, parece que Mato Grosso do Sul também... no Rio Grande do Sul é mais diferente, é uma outra dança, mas muito parecido com a catira. Então isso é arte popular. Isso que é cultura popular, é os saberes de um povo!

Você acha que a cultura popular é resistência aos padrões empregados do que é ser mulher?

Eu não sei se ela é para isso, o que eu acho que esse despontar da mulher dentro desses movimentos que começou dentro dos folguedos, muito timidamente, não tinha palhaça na folia, não tinha musicista da folia de reis, a mulher era a pessoa que bordava bandeira, que ajudava a fazer a máscara. A mulher foi se inserindo, então essa arte da cultura popular, ela foi um veio muito importante para dar fala para a mulher... e para nós brincantes então é uma forma de resistência, é uma forma de contrapor isso que essa sociedade prega de que para ser artista precisa ser da televisão, do sucesso, da mídia, e a gente vem dizendo: não, a verdadeira arte é nós! Porque eles, se eles não tiverem um contrato, que banca eles lá, a morte deles morre ali no entretenimento, o raio que eles derem o nome lá, morre ali. A gente não. A gente vai existir, a gente vai se juntar, seja pra fazer uma roda de prosa, seja pra contar causos, pra contar histórias, fazer uma fogueira, juntar uns retalhos e fazer bandeirinhas juninas, fazer um batuque... a gente vai existir! É uma forma de resistência e dizendo o contrário: não, a gente não tem que vestir a roupa que vocês querem, os padrões que vocês mandam, não! A gente é a gente porque a gente é a gente! Porque a gente é, e a gente vai existir! Porque a gente existe independente da sua vontade, do que você impõe da sua tela, da sua mídia, e foi um viés muito importante pra mulher se destacar dentro da cultura popular. Acho que a gente verdadeiramente começou a assumir este lugar quando a gente começou a assumir o lugar que a catira da lavadeira era arte, que a casa de farinha era arte, que nós estávamos lá e encabeçávamos esses movimentos. Eu acho que foi a partir daí que a gente começou a dizer: ei, tem mulher no meio desse negócio aí, hein, vamos ver como que é isso, né!!!

Na cultura popular o machismo ainda é muito presente?

Eu vejo ainda poucas mulheres dentro do movimento, eu acho que precisa melhorar muito. Ainda existe muito machismo, embora os mestres mais antigos nem perceba que existe isso. Esse pessoal que tá brincando agora, que chegou na brincadeira agora, que é um pessoal mais esclarecido, que foi para universidade, que vieram esses

trabalhos de pesquisas, este mesmo que você tá fazendo, isso veio dando voz para as mulheres e veio abrindo a cabeça deles também. Hoje eu vejo muitos mestres dizerem assim, eu ouvi um comentário: ah, porque a companheira da pessoa não virou brincante? “Porque meu machismo não deixou” e é bacana você ouvir isso, né, uma pessoa me contou que um dos mestres falou isso. Mas é uma pessoa já mais jovem, com os mestres mais antigos eu vejo muito ainda a mulher é aquela que costura a roupinha do boneco, a que borda, que faz o pano da tolda, ainda muito no lado da costureira, não reconhecida como a mulher que faz, a mulher brincante. Mas a gente tá despontando, né? Quando a gente monta uma roda... tem várias mulheres aí, Chinela de couro, que é um grupo musical só de mulheres que já tá aí faz alguns anos; a Casa Moringa que é um movimento de mulheres que promove o Encontro de Mestras que é justamente para valorizar a figura da mestra mulher, esse encontro foi criado pra isso, reconhecer o lugar da mestra da cultura popular. A gente ainda precisa batalhar, porque ainda é o mestre, né. A gente ainda não ocupou esse lugar, mas a gente tem essa abertura e a gente ainda tem que caminhar ainda junto ainda pra poder chegar lá. E eu acho bem importante essa coisa do caminhar junto, porque o que acontece, não vamos agora querer repetir, né, o que foi ruim pra gente... o não reconhecimento, acho que tá na hora de uma unificação, caminhar junto com os mestres, junto com os homens. Eu até quero sugerir que no próximo encontro de mestras, a gente coloque uns mestres também, pra gente começar essa caminhada juntos. Até porque se a gente não faz isso, além de a gente tá repetindo o comportamento, eles não terão espaço para expor os sentimentos deles e falar pra gente o porque desse machismo, o porque desse não reconhecimento. Então só através dessa conversa a gente vai conseguir poder ter acesso a isso, né.

Apresentar sua arte para comunidade é uma forma de educação?

Total, e eu me dei conta disso sem querer. Eu tava na CNB 14 (Taguatinga) e já fazia a coisa da perna de pau, já fazia o Carnaval, já fazia os bonecos... e pensei preciso mostrar mais isso. Lá, era 50 metros de calçada na porta do prédio. E aí, coloquei as pernas de pau lá fora do prédio e pensei deixa ver o que vai acontecer... e aí a meninada: tia, o que é isso? É perna de pau, quer andar? Já peguei minha filha, pra dar uma volta, pra mostrar como era... aí a meninada: tia, como é que anda nisso? E tal, tal, tal... quando eu vi, eu fiquei lá por sei lá, 10 anos brincando na rua com essas crianças, na porta dos comerciantes, invadimos as portas dos bares, do comércio... não sei como o pessoal não me matou... se tá entendendo? Porque juntava 200 de crianças, 50 crianças, e era bem bacana... e era assim, não tinha horário, chegava a tarde eu colocava as pernas de pau para fora e chegavam as crianças de tudo quanto era buraco de uma área nobre de Taguatinga, CNB 14, e eu me dei conta que isso fazia parte da educação quando uma pessoa da televisão me procurou, o Marcelo Canellas, ele estava na Rede Globo, e fez um programa inteiro comigo, uma reportagem sobre a arte de brincar na rua. E eu me dei conta que eu criava regras com os meninos, que era não falar palavrão, obedecer o pai e a mãe, respeitar os mais velhos, não jogar lixo na rua e ser amigos de todos. Aí quando era no sábado criava uma fofoca: tiaaa, o fulano falou palavra (voz fininha de criança), bla, bla, bla....

então, quer mais educação que isso, né amiga? Você ensinar a dividir, a conviver... terminar a brincadeira e pegar a perna de pau, dobra, enrola e vamos guardar, vamos pegar... vamos respeitar os mais velhos, vamos obedecer o pai e a mãe... o que é obedecer? Obedecer é fazer o que o pai manda fazer, se disser não faz, não faça, fazer o dever de casa, dormir na hora certa, não falar palavrão, não ofender o colega, não jogar lixo na rua, então assim... fui educadora de rua, amiga! Não só neste projeto, mas fui educadora de rua em um Projeto que se chamava Casa aberta que trabalhava com crianças em situação de risco, fui educadora de rua, entendeu? Então, a minha arte é uma forma de educar. As pessoas quando passam pela minha oficina, eu tenho depoimentos de pessoas falaram assim: não sou mais a mesma pessoa. Tem uma pessoa que passou nesse último projeto, que se chama André, que é fotógrafo, que por um acaso eu tô no jornal de umas fotos bonitas aí, que fala assim: “eu não sou mais a mesma pessoa depois que falo com um boneco, eu me transformei, tem um divisor de águas na minha vida depois dos bonecos... de saber que eu posso dar vida para um objeto”. Eu tenho histórias bem comoventes, que eu acabei de encontrar com ele cerca de um mês atrás, na porta da minha casa. Tinha um dos meninos que foi na minha aula na escola rural P Norte do Sol Nascente, que chamava Caio², que devia ter 8 ou 9 anos de idade, que passou na oficina de teatro na montagem do espetáculo, não lembro agora o nome do espetáculo, o Caio foi mandado para o interior do Ceará, não sei bem onde, e aí ele foi mandado pra casa do pai porque ele tinha uma família um pouco desestruturada, mas ele participou dessa montagem, fazia perna de pau, palhaço, ele veio diversas vezes no Carnaval comigo, e quando ele volta pra Brasília já adolescente ele tava bebendo, “ah, tia... eu larguei a escola e parei de estudar e comecei a beber porque não me deixaram ser artista, eu queria ser artista, eu queria ser palhaço”. Eu encontrei com o Caio, faz um mês e pouco, o Caio tava trabalhando na construção civil, já tem uma filha, hoje ele deve ter seus 20 anos, e continua afirmando que o sonho dele era ser artista, daquela arte que ele aprendeu ali, só pra você ver o quanto isso é de responsabilidade da gente, né? E aí, ele teve um tempo muito perdido... hoje ele fala assim: “não, tia, eu hoje já consigo trabalhar, tenho uma responsabilidade, tenho minha família. Bebo sim, mas menos agora e tal, tal”... mas costumava ficar alcóolatra porque ele foi impedido de seguir na carreira de ser artista, eu até quero fazer contato com ele, quando as coisas voltarem, quero levar ele no teatro comigo, porque eu acho que nunca é tarde, quando abrirem os cursos presenciais, eu quero ver se consigo um curso para ele, tenho essa responsabilidade com ele. E eu tenho inúmeros, inúmeros alunos que hoje tá nessa faixa de 21, 22... 25 anos, que passou pela escola aonde eu tava fazendo a minha arte e que hoje ou estão no segmento ou tá atrás de mim por algum motivo, pra aprender alguma coisa [risos].

Mulheres brincantes

A Luciana aprovou um projeto no FAC pra gente montar uma brincadeira, montar um espetáculo com mulheres da Casa Moringa, aí no processo das reuniões de ver como

² Nome fictício para não identificação.

seria esse espetáculo, eu entrei na cenografia e figurino; Fabíola, Luciana e Thabata como atrizes; Nara na produção e a gente contratou o José Regino (Zé) como diretor. Aí o Zé em uma das reuniões disse que a gente deveria contar história de mulheres, e a gente levou o espetáculo com depoimentos de mulheres, né, depoimentos bem importantes: das mulheres que casavam obrigadas, tinha uma das mulheres que casava obrigada e depois se matava, meio trágico assim. As mulheres de minas, que bebiam também, que faziam farinha, que contava histórias, que era apaixonada pelo Zé também, de mulheres mais velhas, de mulheres que sofriam violência, de apanhar do marido, de levar tapa na cara e botar uma faca, porque antigamente colocava a lâmina da faca gelada, a mesma coisa de colocar gelo hoje, naquele tempo não tinha. Aí a gente também contou uma história da Martinha do Coco que ela perdeu uma neta... colocamos uma música dela e a história da neta, teve outras histórias também. Umas cinco ou seis arquétipos de mulheres, de histórias de vida de mulheres, daí surgiu as Mulheres Brincantes, o nome do espetáculo! E a partir daí a Luciana depois deu continuidade, juntando umas mulheres que fez um trabalho lá no espaço Renato Russo, tal, tal com as mulheres brincantes, hoje já tem outras pessoas inseridas dentro da Casa Moringa, gente que não tava no processo inicial mas que tá se juntando agora, e nessa brincadeira da onça, vai se juntar mais dez ou doze mulheres, isso é mulher brincante. Mulher que brinca, mulher que faz.

Paraquedas coloridos (metáfora Krenak)

Acho que esse é o caminho menos doloroso dessa queda, e a gente faz isso. Porque se a gente leva a brincadeira, leva a música, levo o colorido mesmo... porque a cultura popular tem isso, né, de ela ser muito volumosa, ela é plural, né. A cultura popular é plural. Tem que ter muita chita, muita fita, muito colorido, muita cabeça, muito cabelo, muito não sei o que e tal. Então assim, isso é uma forma menos dolorida de a gente tá nessa queda, nessa queda livre que a gente vem caindo mesmo né, sendo muito sábio da parte dele, e porque não transformar isso menos doido, né? Quando você leva essa arte, é até uma forma de esquecer um pouco disso, e também não tá martelando isso na sua cabeça... ah, tamo perdendo tamo perdido. Não, vamos nos organizar por esse caminho, por esse viés da arte, que aqui nos mantemos unidos e mais fortes. É uma forma sim de paraquedas coloridos. Muito bem colocado da parte dele. E esse colorido é esse saber nosso, né, é essa união, esse colorido aí para nascer uma nova brincadeira, de não deixar o boi morrer, tá entendendo? De não deixar a folia de reis morrer, vamos vivendo dessa forma mais colorida, mais próximo, mais junto, porque junto a gente é mais forte! E faz sentido total, e ele é maravilhoso, e é isso.

A gente não deveria se espantar, porque a gente vem nessa degradação desde o tal descobrimento, né, que chegou aqui, invadiu a terra e matou o povo que morava aqui dizendo que descobriu, descobriu o que? O povo morava tudo aqui, então meio que naturalizou a violência. Ah, todo mundo tem uma história dessa na família... *minha avó foi pegada no laço*, fala isso com uma naturalidade que chega me espanta. Sua avó não foi pegada no laço não, sua avó foi estuprada, violentada contra a vontade dela, amarrada,

entendeu? Depois ela ficou ali naquela condição, né, então a gente já vem decaindo desde lá.

Talvez a gente teve um pouquinho de ascensão no governo socialista, um pouquinho do pouquinho, porque eu também sou crítica desse governo, me deixou muito a desejar como o José Sousa fala, podia ter enfrentado, podia ter fincado mais o pé, mas teve medo. E tinha que ter, né, porque acabou acontecendo outro golpe, né., tá aí a prova né, mas a gente teve um pouco de ascensão, de melhorar um pouco dessa decadência que a gente vem sofrendo desde a colonização, e é isso, vamos transformar em uma coisa menos dolorosa, vamos cair de paraquedas coloridos.

E eu me lembro de quando a minha filha tinha 7 anos, ela tinha um pluto de pelúcia, porque eu não deixava a gente ter cachorro. A gente tava indo pra passar o Reveillon na casa do meu irmão no Guará, aí ela tava preocupada de enrolar o pluto para ele não escutar o barulho de foguete... porque cachorro tem medo de foguete, então ela deixou o pluto de pelúcia todo embrulhado e no caminho disse: mãe, por que as pessoas tem que soltar foguete? Por que elas não jogam para cima panos coloridos... fitas coloridas... panos coloridos... todo mundo jogando pra cima? Olha que coisa mais parecida que o Ailton fala? Uma criança de 7 anos... não foi acaso que ela fez UnB e hoje ela mora na Irlanda porque se achou muito debochada para viver aqui neste governo... aí quando ele entrou ela foi embora antes de ele tomar posse... “mãe eu sou muito debochada para viver aqui, eu vou ser presa” e foi embora [risos].

Palavras finais:

Eu quero primeiro agradecer a você pelo interesse de tá fazendo este trabalho, de reconhecimento das mulheres, né, de tá fazendo o trabalho neste segmento. Sem essas pessoas talvez a gente não tivesse essa pouca conquista que a gente tem hoje. Foi porque muitos falaram da gente, muitos escreveram sobre a gente... muitos fizeram TCC com a gente, eu mesmo sou fruto de dois ou três alunos que fez o TCC sobre o meu trabalho. Então se não tivessem essas pessoas, com interesse voltado, como uma menina tão nova que tá aí atrás das câmeras [mencionando a Araceli, gravando áudio visual para produção do documentário], você que tá aí mestrando, talvez a gente não tivesse essa pequena conquista que a gente tem hoje, então quero agradecer em meu nome, em nome de todos os fazedores de arte popular. Muito obrigada por esse interesse de você e de todas essas pessoas que teve esse olhar voltado e que tá tendo esse olhar voltado para a arte desse povo.

Quero dizer que mais pessoas consiga ver seu trabalho finalizado e concluído e se inspire para vir até nós, que essa Casa está de portas abertas pra receber essas pessoas, não tenho limitações, podem passar os meus contatos, pode me ligar, pode me convidar para as coisas, vou estar sempre aberta para passar esses conhecimentos pra quem quer

que seja. Essa casa [Batalhão das Artes – Taguatinga-Norte] também está aberta para qualquer pessoa que queira vir, fazer uma reunião, expor suas ideias, que queira participar desse coletivo. E dentro da minha vida também, minha casa está aberta pra qualquer pessoa que queira compartilhar, que venha trazer informações e que queira levar informações. É só gratidão mesmo. Aqui eu não tenho nenhuma arte pra te mostrar, posso te mandar uma foto de boneco. Vou te presentear com o catálogo do IPHAN, que você pode ter como referência também. E gratidão!

ENTREVISTA 3

Nome: **Nara Oliveira Ferreira**

Idade: 34

Data: 21/10/2021

Local da entrevista: Mercado Sul (Invenção Brasileira) – Taguatinga Norte

Tempo de duração: aproximadamente 1h e 45min.

Poderia me contar sobre três importantes questões:

→ *sua história de vida (pode começar por suas origens);*

→ *você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher?*

→ *como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres?*

Meu nome é Nara Oliveira, história de vida, eu acho que minha história de vida começa antes de mim, né, eu sou filha de uma família bem misturada, gente de Minas, do Goiás, do Rio Grande do Norte, do Ceará, um pedaço do Tocantins foram descendo. Eu nasci no HMIB no Plano, mas minha família sempre teve aqui em Taguatinga. Então, eu sou daqui, estou aqui desde que nasci. Mais recentemente mudei para o Inra 7, em Brazlândia, estou numa chacinha, pequeninha, fugindo um pouco da cidade... depois de alguns anos, tenho 34 anos. Então, minha infância muito assim mistura entre estar no centro da cidade, eu morava no Centro de Taguatinga em um apartamento, e tá com minha família na roça em Anápolis, em Alexânia, então, todo fim de semana ia pra roça e durante a semana eu tava na cidade. Minha infância foi sempre essa mistura entre o urbano e o rural, então eu tava andando na cidade, andando de patins, fazendo coisas da garotada que tá na cidade, e ao mesmo tempo tava subindo em pé de árvore, correndo de vaca [risos], brincando de terra e de areia, pulando em córrego, né, então, tive essa infância em mista assim, por conta da minha família que a maior parte tá no interior.

Depois quando eu tava no segundo grau, eu era roqueira muito doida [risos], e tinha uma grande amiga minha que é amiga minha desde os tempos de escola que ela fazia teatro aqui, no Invenção Brasileira (Mercado Sul). E a gente era muito amiga e eu comecei a vim aqui na festas, né, foi quando eu comecei a entrar no Mercado Sul pelas festinhas, e aí me encantei por esse lugar. Eu sempre desenhei desde pequena, eu estudei design gráfico na UnB, aí quando eu cheguei aqui eu já sabia alguma coisa de desenho, então eu comecei a ajudar a desenhar cenários, desenhava figurinos, depois eu fui partindo pra mão na massa. Aprendi artesanias com minha mãe e minha avó, fazer crochê, fazer tricô, ponto cruz, aprendi a costurar... primeira mão minhas bonequinhas, depois minha mãe me ensinou a costurar na máquina. Então quando eu cheguei aqui eu já fui passando

pra esse lugar do desenho, da confecção das coisas. Me encontro com a Bela, uma amiga que tem a minha idade, mas ela fazia corte e costura e foi quando eu dei uma aprendida a mais com a costura, então, passamos a não só desenhar mas também fazer os cenários, fazer os figurinos, sabe. E foi aqui que eu comecei no Mercado Sul e foi aqui que as meninas estavam nessa mesma época, que foi um encontro de uma geração, onde cada um fazia uma coisa. O início da Casa Moringa era eu, Fabíola, Thabata e Luciana. A Thabata tava aqui tocando, Luciana fazendo teatro e Fabíola também, e eu tava aqui sendo backstage [risos]. Porque é onde eu me envolvo muito dentro da cultura popular, nos bastidores. Vamos dizer que esse lugar é onde eu tenho mais habilidades, que tanto na área de design como na área de comunicação, como figurino, como cenário, é onde eu atuo mais. Tanto na cultura popular como fora dela.

É isso, mas também sou capoeirista, desde os 19 anos, sempre estou nos cocos, nos sambas, no jongo, nas coisas, então sempre tô enfiada em tudo isso, então toco, danço... eu falo backstage, mas ao mesmo tempo eu também tô na manutenção da roda e muitas vezes eu tô dentro da roda, né, então eu fico fluindo entre esses lugares. E aí cheguei aqui e coleí com a galera da cultura digital também, que é a minha parte mais do designer da coisa que tinha uma galera que tava super aqui nessas iniciativas, e a gente se encontra aqui. E a partir que a gente se encontra, a gente também encontra a Tetê aqui. Fazendo a cozinha tradicional, ajudando nos eventos, desde muito tempo tem o Arraial do Beco aqui, que começou pequenininho e agora não porque a gente tá na pandemia, né... mas antes dava em torno de 3.000 pessoas, cada um trazendo um prato, fazendo uma coisa aqui na rua, a Tetê com um fogareiro aqui na rua. Eu tô misturando tudo né, a história da minha vida se confunde um pouco com a história... não se confunde se mistura né, com a história da Casa Moringa, com a história que a gente passa aqui pelo Mercado Sul, então a gente se encontra aqui jovenzinhas, 18... 20 anos, antes disso né, mas vamos se afirmando nessa idade. A Tetê tem uma oficina, uma sapataria lá perto do Sesc, em Taguatinga Norte, e aí a gente vai muito fazer as coisas lá... costurar, arrumar lá... eu estudava projeto de produto, eu ia fazer meu projeto de produto lá com ela também, a gente ajudava ela nos trabalhos que ela pegava, ela ajudava a gente nos trabalhos que a gente pegava, e a gente começou a montar uma ação durante a semana que montava e colocava a disposição brinquedos populares para as crianças da rua. Então, tipo uma vez no sábado, não lembro direito, colocava os brinquedos tudo na rua, a gente confeccionava os brinquedos, fizemos essa ação um tempão, acho que foi quando a gente criou liga... nós cinco fazendo algo juntas, algo que era nosso.

Depois de um tempo criamos a Casa Moringa e aí veio o espetáculo (Mulheres Brincantes), várias ações, várias coisas, o grupo foi mudando. Aí tem as ondas né, as vezes ele pisa um pé atrás e depois dois na frente, é normal dos ciclos de vida da gente.

Bem [risos] para além disso, eu tenho uma carreira como designer, eu tenho um estúdio de comunicação desde 2008 que se chama Gunga, junto com um parceiro meu que é o Farijh. A gente tinha uma loja aqui no Mercado Sul até quatro anos atrás, depois abrimos um coworking, muito porque aqui já tinha virado um coworking muita gente já vinha trabalhar e colava aí e o espaço foi ficando pequeno. E aí eu mudei pra Taguatinga

Norte, aí veio a pandemia, fechei [risos]. E agora tô mais solta né, no home office e retorno com a Luciana para montar o espetáculo de contação de histórias, que é uma continuação do trabalho que a gente tem das mulheres brincantes. Então, a primeira peça de teatro que eu participei foi exatamente aqui neste lugar, a Luciana tava, a Fabíola tava, a Thabata tava, Espetáculo Nascimento: vida e ventura na terra dos mamulengos, dirigido por Chico Simões, ele também participava, tinha contação de história, brincava boneco. Eu fiz cenário, figurino e também toquei no espetáculo, porque a gente é três em um, multiartista. Acho que esse espetáculo marca muito a gente, porque foi algo que estávamos juntas, realizando. E eu retorno para acompanhar a Lu que contava histórias... contando histórias, tocando berimabau, mas agora eu também entro como mulher brincante. Então, voltando mais uma vez o pé dentro da roda [risos] e sempre nesses dois lugares né, entre a manutenção das coisas que é algo muito meu né. Ontem a gente sentou e foi costurar saia de onça, fazer rabo de onça, bordar... então ao mesmo tempo senta no computador, faz os cards digitais, faz animação [risos] tamo experimentando tudo assim.

Eu me vejo como mulher sim e as vezes não. Acho que eu sempre me vi enquanto mulher, mas ao mesmo tempo sempre criei esse espaço da mulher que sou eu. Porque eu nunca fui, nunca me identifiquei muito com a mulher que a sociedade gostaria que eu fosse, que meus pais gostariam que eu fosse, que se espera de mim, né. Então, eu sempre fui muito essa mulher que tá criando uma outra mulher, um jeito, sei lá... mais meu, mais nosso de ser mulher. Então, talvez seja isso assim, eu me considero mulher, é isso [risos]. Mas talvez eu não tenha um espelho nos moldes do esperado assim e gosto disso e tamo aí para construir e desconstruir, né. Deixar tudo isso um pouco mais fluido, né, e tudo bem.

Acho que essa construção de ser mulher para você mesma tem muito a ver com liberdade, né. Com a liberdade dos nossos corpos, com a liberdade de fazer o que a gente quer, com a liberdade de a gente se afirmar como a gente quer, quando a gente quer, é uma luta constante né, e a gente encontrar essa nossa mulher. Então acho que tem muito a ver com liberdade e com a nossa busca de liberdade mesmo assim. De estar onde você quer, de se sentir confortável pra você mesma e não para os outros, de fazer o que você quer e não o que é esperado que você faça, acho que de muitas vezes se impor enquanto pessoa, né, enquanto artista, se impor nem é muito uma palavra legal, mas se colocar enquanto pessoa, se colocar enquanto artista, se colocar enquanto profissional, tipo, botar o pé dentro mesmo... pra se expressar, acho que é isso.

A escolha do nome da “Casa Moringa”

O nome é sempre aquela coisa né, a gente fica um tempão procurando até que ele acha a gente. Então, tem muito a ver com a árvore, né, a árvore moringa que é... usa-se ela pra tudo, das raízes às folhas, as sementes... as sementes são muito nutritivas, e ela tem essa semente alada né, que vai longe, então uma das inspirações é isso, sermos sementes né. Porque temos muitas raízes, né. Tanto as nossas raízes familiares, as raízes com quem a gente aprende que também tem suas raízes e de que de alguma forma se torna um pouco nossa, né. Essas pessoas transmitem isso pra gente, então a gente se vê muito

enquanto essas sementes aladas aí que tão se alimentando dessas raízes, respirando deste tronco dessas mulheres, dessas pessoas que sustentam a cultura e a gente tá ali né, sementeando, colocando sementinhas para virarem as árvores do futuro né, Casa Moringa tem a ver com isso assim.

Protagonismo de novos espaços da mulher na cultura popular

Acho que a mulher precisa criar espaço em todos os espaços, a cultura popular não é diferente, né. Então a gente como mulher, eu enquanto mulher negra, tem todo um impasse aí pra gente conquistar, acho que não é nem conquistar, agregar, também protagonizar, né. Porque a mulher tá super na cultura popular, mas é como se ela não tivesse... ela tá muito na manutenção de tudo da cultura popular né, o corpo da mulher está a serviço da cultura popular em muitos sentidos né, tanto na sustentação dos brinquedos quanto na sustentação dos brincantes, e da nova geração de brincantes, né, de passar os conhecimentos né. Então, mulher é cultura popular, assim como o homem também está lá. Agora onde a gente não está é nos espaços de protagonismo. Ou está muito pouco, né. Ou quando está tem que batalhar muito né, para uma coisa que a gente podia simplesmente viver, sem ter que lutar, de ser esta super guerreira pra abrir uma mata fechada pra poder simplesmente fazer o que é direito de muitos. Então, quando a gente fala de gênero dentro da cultura popular, é muito nesse lugar do protagonismo. E até de dar voz para as mulheres e ao mesmo tempo de valorizar esse lugar que é um trabalho feminino, porque também não é só o centro da roda que é importante, o bastidor também é. A roda quem mantém, quem tá ali na cultura, na feitura das coisas, quem faz o alimento para todo mundo comer depois, quem as vezes reuni as pessoas ou uni as pessoas não necessariamente tem a visibilidade dentro de brinquedos.

Então, não só abrir e ajudar a abrir como ajudar a dar visibilidade neste espaço de protagonismo, mas também, dar protagonismos pra espaços que são vistos como menores porque são as mulheres que fazem. Porque o trabalho das mulheres que se convencionou por ser de mulher foi desvalorizado, deixou de ser trabalho, virou algo que é o quê as mulheres fazem, só que tudo isso é trabalho, tudo isso é arte, né. Então, buscarmos protagonismos em qualquer espaço, em outros espaços da roda, como valorizar os espaços que as mulheres já estão ocupando também, dentro da cultura popular é muito isso.

Sim, nós queremos que mais mulheres sejam mestras. A gente quer que mais mulheres toquem o que não podia ser tocado. Brinquem o que não podia ser brincado. Protagonizem coisas que era majoritariamente masculinas. Mas a gente também quer valorizar lugares em que elas estão hoje, que às vezes é na cozinha, que às vezes é costurando, que às vezes é mantendo uma família, que vai dando uma outra sustentação, isso também é trabalho, isso também é arte, faz parte das culturas populares. Porque a cultura popular não é o espetáculo. O espetáculo é tipo a ponta do ice Berg voltada às vezes para um momento específico, para uma data específica, para uma geração de renda, mas a cultura popular é toda essa grande coisa que é a vida, e se não tem um pedacinho dela as coisas não acontecem. Então, as vezes a gente tem uma visão muito pontual, muito

superficial da cultura popular, porque a gente tem mais contato com o final, que é tipo a hora que as pessoas decidem tipo agora vamos botar pra fora tudo isso aqui da nossa expressão, vamos nos expressar. Mas atrás dessas expressões tem um monte de gente que não aparecem ali e que tem um monte de culturas, tradições, de modo de fazer, modos de repassar, que sustenta aqui ali, né. E a mulher tá muito presente nesses lugares.

Metodologias utilizadas pela Casa Moringa

A gente entrou em contato com a Pedagogia Griô nos pontos de cultura, quando os pontos de cultura estavam no segundo ciclo. A gente entrou em contato com o pessoal da Pedagogia Griô, que é um pessoal de Lençóis, Lilian e Marcos. Eles começaram esse trabalho, uma galera que era da biodança, mas foi vivenciando a dança em si e criando uma própria metodologia de trabalhar com as culturas populares, com os povos tradicionais... em Lençóis, na Bahia... com o povo preto também, e aí a Pedagogia Griô foi se criando através de vivências e práticas, né, até a galera sistematizar uma metodologia e querer repassar, somar com outras pessoas, compartilhar essa metodologia com outras pessoas. A gente pegou essa leva. Tanto eu, fui para Lençóis fazer alguns trabalhos com a galera, viajei com eles fotografando alguns eventos, mas muito também nesse lugar da técnica [risos] como designer, como fotografa. Mas as meninas mergulharam muito mais. Ela tem essa ideia da curva da vivência... quando a gente se encontra a gente tem um encontro, a gente olha no olho, a gente fala quem somos, de onde viemos, da nossa ancestralidade, porque isso é importante. A gente fala de onde vem as músicas que a gente canta, com quem a gente aprendeu as coisas, a gente valoriza as linhagens, com quem a gente tá aprendendo, com quem a gente tá fazendo hoje, né, tem essa coisa do olho no olho, do experimentar com o corpo, de saber as histórias de vida, porque a história de vida é a história do território também, é parte da história de um lugar. É a história de vida das pessoas que faz a gente olhar para aquela pessoa, mas também faz a gente tem um novo olhar sobre o território. As vezes, pro nosso território. E faz a gente também ter um novo olhar sobre a nossa própria ancestralidade. Então as vezes a gente escuta a história de um mestre e vê nela a história dos nossos avôs, dos nossos bisavôs e aí nasce uma curiosidade e você volta lá e pergunta para sua própria ancestralidade como foram as histórias da sua família também. Então, a Pedagogia Griô tem a ver com isso e com outras coisas, ela super cresceu, virou uma ação nacional, a própria pedagogia se desenvolveu, criou livro, publicações, e hoje é uma escola; e forma educadores que fazem essa ligação entre a tradição oral e o ensino formal. Então, as nossas primeiras Caravanas (Casa Moringa), tinha muita essa atuação. A gente... estamos nesse território, território Taguatinga e um pouco do DF, a gente tem os mestres com quem a gente se relacionava – Santina, mestre Dico, Virgílio, a mãe dele dona Estelita, a Tetê – a gente vivenciava com esses mestres e algumas de nós eram aprendizes de alguns deles, e a gente levava eles nas escolas, perto dos territórios deles, escolas próximas de onde eles estavam para eles contarem as histórias deles e contarem as histórias das cidades e fazer essa união entre o ensino formal e a tradição oral. Tem um pouco de Paulo Freire

aí também, né? Dá pra sentir... entre outras coisas, né. Eu não sou a pessoa que estudou a Pedagogia Griô, mas do que eu vivi é isso que eu absorvi.

Mulher negra

A gente fala dos desafios enquanto ser mulher, aí tem os desafios somados, né, de ser mulher, de ser mulher negra. Ao contrário de mulher, que desde pequena o povo te chama de menina, e você é uma menina, menina pra lá, menina pra cá, não faz isso ou faça isso, né. Você geralmente descobre que é uma pessoa negra, geralmente quando você tem uma família que não tem consciência negra, você geralmente descobre que é uma mulher negra a partir de um episódio negativo na sua vida. Então, quando alguém encontra com você de uma forma pejorativa, geralmente muita gente se descobre negro assim, infelizmente, né, e eu acho que foi um pouco assim que eu me descobri também. Em episódios de escola e tal, só que aí você não sabe sobre o racismo, só depois que você envelhece é que você vai juntando, ah, fulano não gostava de mim não é porque ele não gostava de mim... você começa a entender porque você estava em um certo grupo de pessoas, ou quando você era excluída de alguma coisa e de outra, e aí você vai descobrindo enquanto pessoa negra, né. Aí pra mim, processos né... [risos]. Mas pra mim sempre também é uma força, né. Então, é...é... então bora! As vezes eu vejo muito também como uma pirraça minha, de fazer as coisas mesmo então, agora que a gente vai fazer mesmo e você vai ver a minha cara estampada nas coisas! Eu vejo esta questão muito nisso, como desafio aceito sim. E vamos nessa, né. Dentro da cultura popular, a questão da negritude ela tem muitas pautas, né, de apropriação cultural, de lugar de fala, de onde estamos; e até essa coisa da referência né, as coisas que a gente aprende, que a gente repassa, que a gente ensina, que a gente canta, que a gente toca, tem essa coisa da valorização do que é nosso, do que é ancestral, e majoritariamente é afro indígena, né. Então, é isso, muitas questões coloridas... tamo aí, discutindo tudo. Eu acho que é isso, é massa tá somando, aprendendo, vivendo, se misturando bastante, e tendo essa atenção, né, pra gente ter referências, mais referências negras nos nossos estudos, mais referências negras nas nossas leituras, literatura, cinema.

Acho que quando a gente fala em decolonizar o olhar ou descolonizar, tem muito a ver com isso, quem são as nossas referências, e ter atenção, porque tudo que tem, tem muita referência europeia, muita referência branca, muita coisa embranquecendo, e a gente não tem a atenção para olhar pra isso, com olhar crítico, para olhar e dizer, tá, mas vamos ver outras referências. Hoje a gente tem acesso a tanta coisa, e aí é importante a gente também não fazer só filtros, mas deixar nossas buscas mais tendenciosas, para ter mais equidade nas coisas que a gente faz, né. Então, a gente tá muito nessa busca mesmo de estudar agora, principalmente, mais do que nunca. A gente vai amadurecendo né. No início a gente vai fazendo tudo, vamos... bora fazer, bora... [risos], aí a gente olha pra trás e fala: nossa, a gente fez muita coisa! Que massa! Aí com o tempo e com a maturidade a gente vai pensando mais o que a gente faz [risos]... e tem um pouco a ver com isso também, né, de buscar as referências. Então, eu como designer que trabalho muito pra

cultura popular, porque estou dentro dela, por osmose e por viver, e também muita influência da Pedagogia Griô e dos métodos que a gente sempre buscou e do carinho que a gente tem das coisas que faz e com atenção, mudei muito o meu processo enquanto designer pra trabalhar com a cultura popular. Que não é sobre mim, não sou eu que detenho o conhecimento, não sou eu que sei tudo, não sou eu que vou chegar com vários termos em inglês querendo que você entenda a minha, porque a minha língua é a que é a onda do momento, porque sou eu que vou fazer você descobrir se comunicar com as novas tecnologias, sendo que a outra pessoa tem várias ciências e várias tecnologias que eu não sei de nada. E o meu trabalho é sobre elas, né, não é sobre mim. Então, decolonizar olhar também tem a ver com isso assim, de se colocar no seu lugar e tipo dar valor para todos os saberes, não só o saber que é o acadêmico, que é o branco, que é o ocidental, que é o que tá na internet, que é o que tá digital, né. Tem muitos saberes muito profundos que a gente não conhece, que a gente quer conhecer e tem que dar o devido valor, de se colocar no lugar de igualdade com as coisas que a gente faz. Ter essa delicadeza do olhar, por exemplo, para perceber que cultura popular não é espetáculo, então você não vai divulgar um espetáculo, você não vai julgar uma apresentação, você vai falar e divulgar para outras pessoas que não conhecem, uma cultura, um modo de viver, de ser, uma cosmovisão, ali tem pessoas, tem territórios. Essas pessoas tem de ser respeitadas enquanto pessoas, enquanto território, que não tão ali para fazer apresentação, mas estavam ali porque a vida delas precisa da cultura.

Acho que mais do que nunca a gente percebeu o quão a gente precisa de nutrição. Porque agora a gente ficou todo mundo apartado, dentro de casa, e todo mundo ficou sem nutrição. A gente ficou sem poder se encontrar, se abraçar, sair, dançar, extravasar, cantar, tocar, se reunir, ter momentos catárticos. a cultura popular é cheia de momentos catárticos, cheia de momentos de aliviar, né. E o quanto isso faz sentido, e o quanto isso dá sentido a vida, né. Não é só porque isso é necessário, bom para a sua saúde mental, isso dá sentido à vida.

Eu que trabalho com comunicação, a ideia é pegar esse sentido da vida, e passar um pouco desse sentido da vida, né. E aí ter tanto esse respeito na hora de chegar, né. Não vê a pessoa como objeto de estudo, né, é uma pessoa, como eu, como você. Então, se eu vou lá pra tomar um café, pra conversar antes de tudo, pra criar laços, pra criar vínculo... porque a gente trabalha em cima de afetos, para aí depois eu desenvolver um trabalho que vai comunicar com a pessoa que tá lá na cidade e não sabe de nada daquilo, mas precisa entender de alguma forma.

Nossa, até mudei de assunto, né... [risos] Porque pra mim, a questão a mulher negra tem muito a ver com a questão da representatividade. Então, é muito importante eu como mulher negra estar aqui, sendo eu. Estando onde eu quiser estar. Estando onde eu estiver. Então, tem lugares onde eu enquanto uma mulher negra, um pouco de pele mais clara, tem lugares que eu dou a fala pra galera, vai lá galera, negritude tamo junto. Tem lugares que eu sou a negra do rolê, e aqui no Brasil tem muito isso né, dependendo de onde você tá você ocupa um lugar social diferente, então acaba que eu fico transitando por conta do meu trabalho, das coisas que eu faço, e aí em cada lugar eu assumo o que

precisa ser assumido. Mas eu sinto que a minha figura é muito importante, por tá na tecnologia, por tá na cultura popular, por ser empreendedora, então, quando eu tinha o coworking muita gente chegava: ‘Quem é o dono daqui?’ [risos] e aí eu brincava: ‘Esse cara sou’ [música do Roberto Carlos]... [risos]. Porque direto a galera chegava, chegava pra fazer entrevista também, né, ‘eu sou do empreendedorismo e tal’... cadê o dono, eu preciso falar com o dono... eu dizia: sou eu mesma! Eu sei que eu não tenho cara de dono de nada né. Por que? Por que eu não tenho cara de ser dono de nada? É sobre abrir a porta de casa e a galera perguntar: Cadê a dona da casa? Por que eu não tenho cara de ser a dona da casa? Então a nossa presença é muito importante para ir quebrando todas essas coisas, acho que enquanto mulher negra, enquanto negritude, a gente tem que cada vez mais ser presente em todos os espaços e protagonizar o que a gente quiser e a gente protagonizar o que é nosso.

Mulher periférica?

Acho que liga um pouco com o lugar onde eu tô, né, eu me vejo como uma mulher periférica, porque Taguatinga é uma periferia, mas não é mais, tem lugar que é, tem lugar que não é. Quando eu era criança era, pra quem tava lá no P Sul não era, né [risos] então, depende da perspectiva, né? Mas eu me sinto muito nesse lugar porque aqui é uma cidade dormitório, cada vez mais tá deixando de ser, e a gente luta por isso. Então, é também uma questão de ver a periferia se transformando, e não é a questão de ela deixar de ser periferia, mas de ela se transformar... inclusive em caminhos que a gente lutou para ela se transformasse... então, eu cresço nessa cidade ouvindo que aqui não tem nada, que não tem nada para fazer... e a gente fica aqui meio barrista... então, vamos fazer, vamos fazer eventos, vamos fazer coisas, vamos trazer pessoas, vamos fazer oficinas, vamos apoiar quem quer fazer coisas na cidade, pra cidade se transformar. Então, nesse lugar eu me considero periférica porque eu lutei numa cidade periférica que não tinha nada ter coisas... um grãozinho de areia em uma Taguatinga inteira... mas a gente tá nessa missão. É periferia e ela também é relativa, porque uma pessoa que tá numa periferia mais periférica as vezes já olha para mim ou olha para minha cidade e não entende ela como periferia, mas eu acho que a gente tem mais é que se unir do que se apartar. Porque a gente tem mais exclusões em comum do que privilégios. E a gente é colado, né... as cidades como Samambaia, Ceilândia, Riacho, Recanto, agora Areal aqui também colou, Vicente Pires, Colônia Agrícola, tá todo mundo muito perto. E tem muito mais coisa em comum, muita coisa pra fazer junto, pra somar, é por aí.

Aí depende se eu sou centro se eu sou periférica, agora eu sou do núcleo rural [risos], sou do campo, nem é. Tô misturada, né. Acho que minha identidade parte desses lugares, né, mas sempre tive muito dessa coisa de gostar de onde eu estou e querer desenvolver onde eu estou, do que querer sair para um lugar onde é mais desenvolvido. E eu acho que isso é uma coisa muito de quem curte a sua periferia, assim.

Situações vivenciadas de machismo e racismo

Acho que dentro da cultura popular a gente vive mais o machismo, porque a gente tá dentro de um contexto mais periférico, onde a negritude é mais presente. É claro que o racismo tá lá, porque ele é estrutural, mas o machismo é mais sentido. A gente sente mais. Eu enquanto capoeirista, não posso nem contar em quantas situações de machismo eu vivi dentro da capoeira, em roda, tocando ou não deixando tocar, são várias. Eu acho que a gente as vezes enquanto mulher consegue ocupar os espaços, mas as vezes tem um sentimento de que aquele lugar ainda não é pra gente. Então, fica aquele ranço, né... muitos lugares a gente consegue ocupar, consegue chegar, mas o ambiente ainda não deu conforto de que a gente sente, como a gente sente que tá num lugar que é nosso também. Então a gente tá sempre virando essa coisa da guerra, né. A gente as vezes se endurece para ocupar espaços, que eram masculinos, né. E a gente se endurece e mantém essa dureza para se manter ali, e a gente adoce nesse processo. E a gente deixa as vezes de ser quem nós somos, perde um pouco né para ocupar esses lugares. O machismo tá muito aí, e é bem... não tem muitas palavras... mas ele muda a forma como a gente age no mundo completamente. Do jeito que a gente anda nas ruas, para não parecer sensível ou vulnerável... é a mesma coisa da forma como a gente entra em um espaço e não vê muitas mulheres, né, a gente sempre foge desse lugar da vulnerabilidade pra gente poder colocar o pé ali dentro, sendo que a vulnerabilidade é boa pra gente se abrir, pra gente aumentar os laços, os vínculos, ter espaços seguros pra gente poder não ser essa mulher guerreira o tempo todo. A gente brinca agora no espetáculo que tem a mulher que canta e vira onça. E a gente precisa dessa onça, mas também precisa quando quiser ser só mulher mesmo, e poder fluir entre essas várias formas que a gente pode ser enquanto mulher, né. Então, em um espaço seguro, que a gente tem construído e ainda vai ter que construir por muitos anos... é um espaço que a gente pode fluir entre nossas personalidades, nossos desejos. por enquanto a gente ainda tem que ser tudo muito frio e dureza pra tá nos lugares, a gente não pode errar, onde a gente for a gente tem que fazer melhor, todas essas coisas que estão nos outros espaços também. E a cultura popular é só mais um espelho de tudo isso.

Você se vê como feminista?

Sim, eu me vejo como feminista. O feminismo é queimado, né? [risos]. Eu falo assim: quem faz muito tem inimigo, né? Eu sou uma mulher feminista, total, mas é chato isso, né, porque o feminismo parece que ele é contrário do machismo. As pessoas tem uma visão muito distorcida, até porque eu falava assim, tipo, mulheres se juntando, pra lutar por elas, no meio machista, com certeza vai ter uma galera pra minar essa iniciativa [risos] vão dizer: ou é tudo doida, são radicais. E são muitos feminismos, né, feminismo é um movimento como qualquer outro movimento, é super plural, você tem feminismo negro, o feminismo lá com raízes europeias, o feminismo que as indígenas praticam dentro da aldeia, se elas não quiserem chamar de feminismo não precisa chamar também. Então essa luta por sermos consideradas pessoas, por termos autonomia sob os nossos

corpos, pelas nossas decisões, né. A gente não viver com medo. Eu acho que é sobre isso e muitas outras coisas.

Como você chegou na cultura popular e o que é cultura popular para você?

Eu cheguei na cultura popular pelo teatro popular, que aqui tinha os autos de Natal. É como se fosse o Auto da Compadecida, é um pouco nessa linguagem que mistura brinquedos populares, teatro, é como se fosse uma história popular, os Autos de Natal contava a história do menino Jesus, só que como se ele tivesse nascido aqui no Brasil. E tem toda uma comédia, um jogo de versos, tem essa influência do cordel, então eu comecei na cultura popular trabalhando nos Autos de Natal. Tinha boneco, tinha declamação, tinha palhaçaria, é uma história que conta o nascimento de Jesus como se ele tivesse nascido no interior do Nordeste, numa periferia e como teria sido isso, os Autos de Natal de Suassuna, é por aí que eu entro.

Depois que eu entro aí, eu vejo o que tem por trás disso. Que tem toda uma galera do Mamulengo, Chico Simões, Valter Cesar? Entre outros aí que tavam aí brincando com mamulengo e misturados com o Auto de Natal também. E o mamulengo foi uma porta de entrada maior ainda. Foi quando eu descobri o mamulengo, me encantei e conheci os mestres. E conheci os aprendizes. Ajudei a fazer os bonecos, a fazer as roupas dos bonecos, a fazer tolda, eu entro muito nos bastidores, eu gosto da coisa da criação. Moises Bento, que era escultor que morou aqui no Mercado Sul um tempo, um ótimo escultor de bonecos, esculpia na madeira, aprendi com ele também. O Mercado Sul é muito esse lugar que as pessoas circulam muito, muita gente morou aqui por um tempo e aí quem ficou aqui tipo eu aqui, fiquei fixa ficou aprendendo com várias pessoas, então o Moises, escultor. Tem os mamulengueiros, a Fofa do Cacoriá passou um tempo aqui, o Zinho do reisado passou um tempo aqui, que a gente aprendeu jogo de espada, aprendeu cacoriá? agora o Arueira tá aqui, samba de roda do recôncavo, samba rural... então Mercado Sul tem isso né, quem vai colando aqui vai pegando de quem tá passando também, né. É sempre esse caldeirão cultural. Então estar aqui foi sempre esse lugar de aprendizado, com as pessoas que passavam por aqui. As vezes vinha uma banda lá do Ceará fazer um show lá no Plano, aí o povo saía de lá e vinha festejar aqui, fazer um churrasco, tomar uma cerveja, porque o Mercado Sul que era o legal de [risos] de curtir, aí o povo tocava sem cerimônia nenhuma aqui mesmo no meio da rua, então, aqui sempre foi muito esse lugar que, todo mundo daqui mora, trabalha, de segunda a sexta é um lugar quase comum [risos], mas volte e meia tem esses espaços de cultura, que sempre aconteceu e acontece até hoje, né. Então, minha entrada foi muito no mamulengo, no teatro popular, depois eu entrei na capoeira, aí pronto quando você entra na capoeira aí ela puxa um grande universo de saberes, que você joga, toca, dança, né, aí se aproxima de outras danças, porque a capoeira tá sempre se misturando com outras culturas populares também, aí já toquei em grupo percussivo, já fiz de tudo um pouco [risos].

Você se vê como artista da cultura popular?

Cada vez mais. Porque eu sempre estava nesses lugares de manutenção, acho que hoje eu super me vejo enquanto uma artista da cultura popular. Mas foi algo que eu precisei construir dentro de mim, rolava uma [risos], tipo, eu acho que não, porque também não é tanta coisa assim que eu faço. Aí você vai fazer um currículo pra alguém, aí você fala: nossa, é muita coisa que eu faço! [risos]. Sim, hoje eu me vejo como uma artista que vejo frisões, porque hoje eu tô me dedicando a mais pra isso também. Então, tô mais mergulhada nisso. Porque é isso, a vida também tem suas fases, né, então, teve uma época que eu me dediquei mais a cultura popular e aos fazeres, depois mais a mim como designer, depois virei empreendedora aí você não faz mais nada na sua vida, teve uma época que só fazia capoeira... capoeira de dia, de tarde e de noite [risos], aí agora tô meio brincante, meio designer, meio tudo, mas sim, hoje eu me considero uma artista, até se eu olho pra minha história de tanta coisa que eu aprendi, com tantos artistas, não tem como, é inegável. Posso não ser famosa, reconhecida, mas a cultura popular tem disso, a gente não faz pra isso, o artista tá ali todo dia, é o pedreiro. Pra mim eu sou muito disso, tipo uma operária da cultura popular [risos], tô fazendo meus corres, pagando meus boletos, e me misturando com a cultura. Porque é isso, pra mim tem mais a ver com o sentido da vida, então pra mim não tem uma ligação enquanto profissão, mas como essa mulher brincante que sou.

Falar um pouco mais sobre a mulher brincante

Eu não sei se esse termo foi a gente que inventou... provavelmente não, porque a gente nunca inventa nada, sempre alguém já falou antes... mas, ele surge quando a gente vai fazer nosso primeiro espetáculo. Que tem a ver com o brincante, que é essa figura da cultura popular que brinca. Um dos nomes que a gente pode dar para as manifestações são os brinquedos, em vários lugares as pessoas chamam as apresentações, as expressões de brinquedos, né. Não é em todo lugar, mas em vários lugares chamam de brinquedos. Então, a mulher brincante é a que brinca no brinquedo. E também que brinca no sentido da brincadeira de criança, porque a cultura popular tem muito a ver com isso, de continuar brincando. Da brincadeira não ser só uma coisa da infância, e aí a gente enquanto adulto, quando brinca aí a gente cria outras coisas, né, cria o Maracatu, faz um frevo, é a capoeira, é o samba de roda, que é de criança também, criança também brinca, essa coisa assim de continuar brincando, da brincadeira não ser só a brincadeira da infância. Brincar a vida inteira, é muito importante brincar. Então, um pouco do que eu posso explicar de ser brincante é isso, é continuar brincando em um brinquedo, né. E não só os brinquedos da cultura popular... é mais amplo, nem todo mundo precisa tá dentro de um brinquedo da cultura popular para brincar na vida, tem muitas portas aí, né, pra gente se expressar, ser feliz.

Do que vocês fazem, o que você mais gosta?

Acho que o que mais me trás satisfação é criar coisas. Não só no designer, mas quando eu trabalho no designer, eu trabalho para todos os meus clientes, desde a Casa Moringa, eu crio bonecos, eu crio figurino, eu crio bonecos gigantes, faço cenários, faço coisas acontecerem. Isso eu aprendi muito com a Tetê, o que é que tem pra fazer? a gente faz. A gente ainda não sabe como, mas a gente vai fazer. Eu gosto muito dessa parte do criar. Pra mim, isso me alimenta muito, ver coisas, dar forma as coisas, imaginar, pensar, construir, do desenho até a parte final. Pra mim, é uma parte que me dá muita satisfação... é quando tem uma coisa para acontecer e algo precisa ser criado, materializado para que aquilo aconteça. Acho que é o que me dar mais prazer.

Sua arte é uma forma de educação?

Sim. Até essa entrevista aqui é uma forma de educação. Acho que tudo o que a gente troca é uma forma de educação. Não precisa estar estabelecido quem é o educando, quem é o educador. Não precisa tá em fila ou em roda. Ou 2 pessoas ou 50. Eu acho que toda troca é um processo educativo. Eu acho que tudo o que a gente vê, mesmo que não entenda completamente tá tendo um processo educativo e a gente tem muitos conceitos, pensamentos, visões sobre as coisas que a gente cria, né. É muito visceral o que a gente faz. É claro que não tá tudo escrito ali. Mas quem vê em algum nível sente. E isso é educação, porque eu queria passar essa mensagem. Agora a gente tá trabalhando em um espetáculo que brinca muito com o medo, então, atrás das figuras que a gente monta, atrás dos bonecos que a gente faz, em cada detalhe que a gente coloca, tem um sentido. Que as vezes a gente escreveu, que as vezes a gente sonhou, que a gente pensou, que viu ali, que culminou junto, mas a pessoa que tá vendo não vê tudo isso, mas ela sente, o conjunto da coisa ela sente. Então, isso é uma forma de transmissão, e aí é o processo de aprendizagem. A gente sempre quer dizer alguma coisa, a gente não é neutro, né. Então, é sempre um processo de educação. Ainda mais agora, que muitas coisas óbvias precisam ser ditas, reditas, é até cansativo, existem muitas barreiras e preconceitos. Quando a gente trabalha com cultura popular, a gente trabalha com cultura negra, a gente enfrenta muitas barreiras nas escolas, impasses, então, como chegar sem que as pessoas se fechem pra gente mas ao mesmo tempo sem mudar tudo o que a gente quer para não incomodar ninguém. Porque senão a gente não tá fazendo o nosso trabalho, senão a gente tá sempre se limpando, se higienizando, se camuflando, pra poder ser aceito, dentro de uma sociedade cada vez mais conservadora, mais preconceituosa, e ai se a gente vai nesse rumo. Então, a gente precisa encontrar este lugar que ainda existe uma abertura pra educação, pra troca, né, mas ao mesmo tempo sem ceder pra sermos só aceitos, e trazer o que a gente quer trazer, o que ainda tá aí, o que tá vivo, e dizer o que a gente tem pra dizer. Pra gente refletir sobre algumas coisas, de forma encantadora, que tem muito do nosso trabalho assim. A gente trabalha pelo encanto, a gente quer ser bem recebido, a gente quer abrir o sorriso, a gente quer quebrar o gelo, pra dizer o que a gente tem pra dizer. A gente vai dizer encantando mesmo, é pela beleza, pela força, mas sempre pelo encantamento, é encantaria [risos], é enfeitando as pessoas. Porque as vezes tá todo

mundo tão enrijecido, tão fechado, tão duro que a gente precisa muito da arte para amolecer, pra ter as aberturas também, né, é isso.

A cultura popular é uma forma de resistência aos padrões impostos da nossa sociedade sobre o que “é ser mulher”?

Sim, acho que a cultura popular pode ser uma forma em que a gente enquanto mulher pode trazer essa força de estar em nossos lugares, onde a gente quer tá, né. Esse corpo que dança, que brinca, que se expõe, que se coloca no centro da roda, do corpo que sustenta, a cultura popular pode ser sim uma grande força.

A cultura popular pode ser uma forma de resistência para nós mulheres quebrarmos os padrões, invertamos os nossos padrões, as vezes ela nos padroniza, as vezes ela pode ser esse instrumento pra gente justamente quebrar isso tudo, é um processo, mas ela sim é, porque ela tem tudo, né? Dentro da cultura popular a gente pode se colocar como um corpo que dança, um corpo que luta, um corpo que se expressa, que mantém... tem tantos lugares para serem ocupados, eu acho é sobre isso, sobre a gente estar onde a gente quer estar, né. E aí ela tem esses lugares, alguns a gente vai ter que lutar, outros já estão lá, e a gente pode usufruir. E eu acho que estar trabalhando com cultura popular enquanto mulher e rodar e estar presente, se fazer presente, servir, aprender, tudo isso faz parte desse grande processo de a gente estar no mundo enquanto pessoas que somos, acho que a cultura popular é um universo e a gente pode super usar ele, né, enquanto espaço de resistência. Porque em si só ela é resistência, a cultura popular está viva, não tá aí parada né, não morreu nos livros de história, ela tá aí, com novas gerações sendo repassada, se transformando pra poder também acompanhar as mudanças do tempo, as mudanças geracionais, e é muito bonito ver isso... o Mercado Sul é um pouco isso, eu tô com 34, eu já consigo olhar para uma galera bem mais nova que eu que tá com 20 e poucos, fazendo o que eu fazia quando tinha 20 e poucos... fazendo o que eu fazia não, mas estando aqui, se colocando aqui, como eu me colocava... fazendo outras coisas, novas coisas, me deixando passada.. eu consigo ver que as pessoas mais velhas da geração daqui com certeza deviam olhar pra mim fazendo as coisas que eles queriam mudar tudo, quebrar tudo, e aí é o que a gente tem que fazer, e aí é muito massa ver as outras gerações chegando e tipo não, isso é antiquado a gente vai fazer assim, assim e assado... é isso mesmo, mete bronca [risos], e acompanha, porque se não a gente para no tempo também. Então, é massa ver essa renovação e gosto e em boa parte eu vejo os rumos que ela tá tomando, que é a diversidade, o respeito, é isso, tamo aí.

Paraquedas coloridos, fazer parte de uma coletiva de mulheres

Eu acho que a gente precisa estar em coletivos e em coletivas [risos]. É uma estratégia de sobrevivência [risos]. Que a vida é essa coisa né, que a gente tá só, mas não tá, né. Então, é muito importante ter pequenos, grandes grupos, com pessoas que a gente

se identifica, pessoas com quem a gente se identifica do que é feito, e a gente tá ali pra colocar a coisa mais preciosa das nossas vidas, que é o nosso tempo, e ceder esse tempo para um outro, uma causa, pra uma ação, pra algo que te faz bem, pra algo que você acredita, eu acho que independente do que seja, isso é uma estratégia de sobrevivência. É importante pra gente se sentir acolhido em algum lugar, seja qual for. Pra mim, fazer parte da Casa Moringa é ter um núcleo familiar. Acho que tem vários núcleos familiares, um dos meus núcleos familiares, é... essa família a gente faz isso aqui... e faz todo sentido a gente tá junto fazendo tudo aqui.

Paraquedas coloridos (Krenak)

Com certeza a Casa Moringa é um paraquedas coloridos [risos], porque é isso, né, a gente tá no meio de um turbilhão doido, sempre teve, né. O capitalismo tá aí e tal e já faz um tempo, a gente já nasceu nele, né, e vendo muita coisa se intensificarem né. E acho que a minha geração nem achou que ia ver o que a gente tá vivendo hoje, como questões de retrocesso, a gente achou que ia só, né, sei lá [risos]. E daqui pra frente [risos], devagar e sempre, só que não! Deu passos pra trás, então, com certeza essa metáfora do Krenak sim, é sobre isso, a gente cria esses paraquedas coloridos, porque também se for só na queda livre, a gente se desespera, né, então a gente põe um paraquedas pra curtir a viagem, né. A gente tá descendo, mas pelo menos tá olhando a paisagem, sabe que vai criar mais um tempinho, tem uma brisa no rosto, né, e as vezes é o que a gente consegue fazer, né. A gente as vezes se sente muito diminuto assim, sem saber o que fazer, muito sem acreditar do que faz tenha impacto, né, porque somos tão gigantes enquanto humanidade, mas é isso, a gente começou pequena, então eu faço pequenas coisas, e é o que eu posso fazer. a gente tem essa esperança, né. Pode ser bobo? Pode. Mas, é um paraquedas coloridos. Eu prefiro ter um do que não ter nenhum [risos].

Então, fazer o que a gente acredita, o que a gente gosta, é um privilégio... por exemplo, poder trabalhar com isso, é uma grande luta, trabalhar com arte, trabalhar fora do padrão, né. Aqui em Brasília, não ser funcionário público... então, poder trabalhar com o que gosta, com o que acredita, é um grande privilégio. Poder trabalhar com a arte é uma grande luta, diária, de todos os dias. É uma escolha, tem seus ônus e bônus. Mas é uma escolha que a gente faz feliz e que faz a vida ser mais colorida com certeza, assim, aí vamos vivendo, mas é, é uma estratégia de a gente descer mais suave, né? E acho que agora cada vez mais necessário, assim... pra mim, tem sido muito claro, parece muito retórico né, ah, não porque a pandemia veio pra mostrar a importância das relações, das coisas, mas veio mesmo, né!? E que bom que serviu pelo menos para alguma coisa, né? Porque tá sendo uma grande catástrofe, né? Pra mim, foi uma afirmação do que a gente já fazia, de dar sentido à vida, Krenak fala, né, a vida não é pra ser útil. Então, eu preciso olhar pra minha vida e decidir que ela precisa ter uma partes que não são utilitárias pra máquinas [risos]. Qual parte da minha vida não vai ser útil? Eu tenho que fazer os meus corre... e a nossa história, principalmente dentro da cultura popular da Casa Moringa, tem muito a ver com corre, a gente faz as coisas porque a gente precisa fazer as coisas, e

elas também são o nosso trabalho, tipo assim, não é o hobbie da gente, não é o que a gente faz depois do expediente, é o trabalho. Então, tem sempre um jacaré correndo atrás da gente. Só que já que a nossa vida é o trabalho, na era moderna, então vamos tentar ao máximo fazer o que a gente gosta. E ter isso também, ter as partes que não são uteis, tem as partes que a gente faz simplesmente porque a gente tá gostando de fazer. Isso é um grande paradigma da era moderna, né [risos] porque quem pode fazer isso, né, mas ao mesmo tempo a gente não vai deixar de lutar por esses espaços, né?

Palavras finais:

Outro dia eu tava conversando, tem tanta coisa acontecendo, tantas coletivas de mulheres que estão aí formadas, se formando em tantas áreas, no cinema, nas artes, né. Eu sinto que as mulheres estão se reunindo muito, né, essa estratégia de sobrevivência tá se popularizando, e que massa! A gente precisa muito desses espaços e a gente é só mais um deles. E é isso, acho que um universo, quando as mulheres se unem, pra fazer as coisas, se fortalecem, e tudo muda. Quando a mulher muda, o mundo muda junto com ela. Então, com o tempo foi tirado de nós a nossa autonomia, e a gente tá em retomada! Assim, como os indígenas estão em retomada, os quilombolas estão em retomada de território, nós mulheres estamos em retomada de nossa vidas! E aí eu acho que a gente precisa viver esse processo de retomada. Agora! Se não, é tarde demais! Tá ligada, galera? [risos] É isso.

ENTREVISTA 4

Nome: **Luciana Meireles Cardoso**

Idade: 33

Data: 25/10/2021

Local da entrevista: Incra 7 - Brazlândia

Tempo de duração: aproximadamente 2h e 10min.

Poderia me contar sobre três importantes questões:

→ *sua história de vida (pode começar por suas origens);*

→ *você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher?*

→ *como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres?*

Sou Luciana Meireles Cardoso. [Pausou, fechou os olhos, depois cantou a seguinte música]

“Ei maior é Deus... pequena sou eu

Tudo o que eu tenho, foi meu Deus quem me deu

Nesta roda da vida, grande, pequena sou eu

Eh, viva meu Deus, hie viva meu Deus, camará”

Eu sou Luciana Meireles Cardoso, sou filha de Vilmária Meireles de Jesus, sou neta de Ana Candida de Jesus, tataraneta de Geralda Candida de Jesus, tatataraneta de Sofia de Jesus, uma mulher indígena que foi pega no laço no sertão de Minas Gerais, como tantas e tantas mulheres, né... dentro da história do povo brasileiro. Então, eu pertencço a essa linhagem, dessas mulheres de Jesus, essas mulheres foram catequisadas, aldeadas no interior de Minas Gerais, interior do Goiás, mas que ainda catequisadas carregaram consigo histórias, memórias e fundamento desse povo da terra. Então, eu me sinto uma herdeira dessa tradição do povo da terra. Minha família, é uma família de agricultoras, agricultores familiares, que vieram pra Brasília na busca desse sonho da Capital da Esperança, esse sonho de uma vida melhor, de poder ter oportunidades para filhos, para que pudessem melhorar, né, as condições de vida. E eu sou filha desse sonho, neta desse sonho, da minha avó, da minha mãe. Eu sou filha também de José Cardoso

Machado, dona Emília e Seu Messias, que é a minha linhagem baiana, por parte de pai. Uma linhagem que eu não tenho muita vivência, não tenho muito contato, porque eu não cresci com o meu pai, mas que também na minha caminhada fui em busca também dessa raiz... meu encantamento pela Bahia eu acho que passa muito por aí, por sentir uma identificação muito grande com essa terra, que eu não tive contato, não recebi tanto dessa raiz, dessa herança.

Tenho muito essa vivência, cresci com minha mãe, com minha avó, com as minhas tias, ali no Setor P Sul, na Ceilândia. Minha família chegou ali no comecinho da Ceilândia, quando era ainda tudo de terra, né, então, eu fui uma criança que brinquei muito na terra, brinquei muito na rua, corri descalça, tinha uma árvore, uma mangueira no quintal de casa, eu brinquei muito debaixo dessa mangueira. Tenho dois irmãos, Leonia e Leandro, que foram meus grandes companheiros de aventura da infância. E cresci ali muito nesse círculo, nessa comunidade familiar, estudei em escolas públicas, depois estudei na Fundação Bradesco, é uma instituição filantrópica voltada para atender a população da Ceilândia – uma população que vive essa situação da vulnerabilidade social, uma comunidade que foi jogada às margens e excluída dentro desse projeto do Plano Piloto de Brasília. Então vivi isso, né, quando eu criança, vivia ali no meu fantástico mundo né, eu só fui entender mesmo que eu morava num lugar que não estava no centro, que era um lugar excluído digamos marginalizado, acho que quando eu fiquei adolescente mesmo, né. Na adolescência, entrei muito em contato com essa rebeldia, né. Essa rebeldia de ver a desigualdade, ver a diferença, de perceber um não lugar para mim né, porque vivia ali uma adolescência de moleca doida ali com a turma da Ceilândia, Taguatinga, e aí eu decidi que eu queria entrar na Universidade. Muito por esse sonho das avós, da mãe, né, muito por essa luta, por essa conquista de um espaço de valorização, entrar na Universidade... eu queria muito entrar na Universidade pública, e entrei aos 17 anos na Universidade de Brasília (UnB) no curso de Letras, Letras Português do Brasil como segunda língua. Porque era um curso que tinha uma nota de corte mais baixa e mais acessível para minha realidade. E estudei muito para conseguir passar, foi uma época da vida que eu me isolei assim um pouco né, fiz um retiro, aquele retiro do pré-vestibular né, um ano para estudar e passar, decorar tudo o que tem que decorar para passar no vestibular, e quando eu cheguei na Universidade foi que realmente caiu a ficha do tamanho desse buraco social, político e histórico. Porque aí eu realmente tive contato com pessoas que viviam uma outra realidade social, econômica, e foi quando eu me deparei então com um buraco na minha identidade assim, não reconhecimento, né. Por que então na Ceilândia eu era a menina de olhos claros que tinha passado na UnB então eu tinha um lugar de privilégio em relação aos meus amigos e amigas da Ceilândia, eu tive amigos mortos pelo tráfico, eu tive amigos preso, né. Então, havia esse conflito porque eu ocupava esse lugar de privilégio em relação as minhas amigas e meus amigos negros, indígenas e afro-brasileiros. E quando eu ia pra Universidade eu era a menina estranha da periferia, a que chegava atrasada porque tinha que pegar um ônibus de duas horas para chegar na Universidade, a que não tinha assistido aos filmes, não tinha acesso aos livros que todo mundo já tinha lido, enfim, e todas essas diferenças né. Então, esse foi um momento muito importante na minha vida ali aos 17, 18 anos... foi um momento de muitos

conflitos, conflitos existenciais e sociais nesse sentido assim né. Quem é que eu sou nessa pirâmide social, né?

E aí foi quando eu conheci o Ponto de Cultura, Invenção Brasileira, no Mercado Sul em Taguatinga, e conheci algumas pessoas, uma turma, que também vivia esse trânsito, entre o Plano Piloto e as Satélites, outras pessoas que também viviam nesse movimento né, de ter vindo de um lugar, digamos marginalizado e aí vai ao centro em busca de conhecimento dos bens culturais, e aí a gente começa a conhecer então não tô sozinha, tem outra galera aqui que também vive esses conflitos, essas questões. Foi aí que eu tive minha formação política, foi dentro do Ponto de Cultura, porque em uma época que tava começando o movimento do Ponto de Cultura no Brasil, que foi um Programa do Ministério da Cultura sob a gestão do Gilberto Gil e Célio Turino, foi um Programa Nacional, e aí a partir dessa conexão com esse Movimento Pontos de Cultura, foi assim... foi tipo um raio, uma iluminação, um raio de iluminação de entendimento sobre quem eu era, dentro desse jogo né social, político do povo brasileiro. Eu tinha também recebido uma bagagem boa dos meus professores do Ensino Médio, eu tive muitos bons professores de Português, de História, que sempre trouxeram uma visão crítica, progressista, que trazia numa perspectiva Paulo Freiriana, de questionamento da realidade, da observação, e essa possibilidade de transformação da realidade. E aí eu me identifiquei muito com essa galera dos Pontos de Cultura, a gente conheceu outras pessoas de outros lugares do Brasil, havia os encontros, a gente viajava, fazia várias atividades de formação, fóruns, seminários, então, foi um momento de muita efervescência cultural e política na minha vida. Então, essa fase aí de 18, 19 e 20 até os 21 eu vivi uma intensa formação dentro do Ponto de Cultura com oficinas, com montagem de espetáculos, com ações dentro das escolas públicas né. Esse Ponto de Cultura Invenção Brasileira, que era na época coordenado pelo Chico Simões, a gente acompanhava também muito o trabalho da Tetê Alcandida, que foi uma mulher referência pra gente, nesse trabalho de ação escola, ação na rua, e bom e aí eu coleí com essa galera, né. Aí falei, achei a minha galera, porque eu ia pra Universidade e não conseguia sentir esse sentimento de pertencimento, eu me achava uma estranha, meio alienígena, gostava muito de tá lá porque eu sempre gostei muito dessa coisa de busca do conhecimento, de ler, de estudar, eu sempre achei massa descobrir, aprender, né, coisas novas... então eu ficava muito encanta, bah a biblioteca, as pesquisas, não sei o que, mas eu não me identificava. E aí o Ponto de Cultura já era aquele lugar que tinha isso tudo, mas tinha prática, a gente tava vivendo as coisas na prática, na realidade. Chegava fim de semana fazia uma festa na rua, varria a rua, distribuía comida, juntava a criançada e dava oficina, e brincava boneco, aí ia pra escola, fazia ação, então era uma movimentação que pra mim deu sentido mesmo, sabe assim... sentido de vida. Comecei a me sentir existindo, sabe? Fazendo algo que eu falava, cara, isso é importante! Que massa! Eu tô fazendo algo importante, eu tô fazendo parte de uma história, né.

E aí eu fui arrebatada, né, eu conheci a Pedagogia Griô nessa mesma época, porque era uma das ações dentro do Programa de Ponto de Cultura, e a ação Griô abriu muito minha perspectiva sobre essa questão da identidade e ancestralidade, a importância disso

como base para a construção de conhecimento. Então eu entendi que não ia adiantar nada eu ficar cinco anos na Universidade estudando se aquilo não tivesse raiz com quem eu era, de onde eu vim, se eu não olhar com essa história da minha avó, com a história da minha tataravó, com a história da minha comunidade da Ceilândia, daqueles meus amigos e amigas que tava ficando pelo caminho e que não conseguia conectar, né. Como é que eu conectava isso, né? Então, eu comecei a ir em busca de conexões. Eu queria conectar as coisas, como é que eu conectava toda aquela teoria que tinha ali na Universidade que era muito massa, muito interessante, mas como é que eu conectava isso com a molecada da rua lá na CEI? Como é que eu conectava isso com o trabalho da minha mãe de educadora de 20 anos de sala de aula lá Ceilândia trabalhando com a Educação de Jovens e Adultos? E aí a Pedagogia Griô me deu essa possibilidade... porque a proposta da Pedagogia Griô é fazer pontes entre o conhecimento formal e o conhecimento da comunidade, o conhecimento de tradição oral. E aí a gente foi fazer um trabalho com a minha mãe lá no Centro de Ensino Médio 3 na Ceilândia, em sala de aula, com a turma dela e junto com Mestre e Mestras de Tradição Oral. A gente trabalhou com o mestre Zé do Pife, dona Estelita, Virgílio, a Tetê, a tia Jaci – na época costureira, e foi muito potente. O mamulengo, Chico Simões com o mamulengo. E foi muito arrebatador pra mim, e ali eu falei, é aqui, é aqui o caminho que faz sentido.

E eu decidi sair da Universidade (pausa) e, na época eu tava muito nesse mergulho do Teatro Popular, percebendo esse poder do Teatro Popular como ferramenta também de ação, intervenção, e transformação mesmo né. Esse poder que o Mamulengo tinha de chegar e fazer uma denúncia social, política na brincadeira, todo mundo ri e brincando e a gente tipo zoando o coronel, o latifúndio, e fazendo uma denúncia da reprodução do sistema escravagista que tá ainda hoje no Brasil, só que tudo isso na brincadeira, na leveza. E a criança entendia, o velho entendia, todo mundo entendia. Então, isso começou a me interessar muito mais. Como criar uma linguagem que conectasse o maior número possível de pessoas. Então, desde a senhora analfabeta, que a gente sempre trabalhava isso na Pedagogia Griô – será que as pessoas que estão excluídas da educação formal não tem conhecimento? Ou elas só não tiveram acesso ao letramento? E aí a gente começou a fazer esse mergulho, né, dentro das tradições orais e perceber a ciência que havia ali na roda, nas cantigas, na brincadeira, que tinha uma construção mesmo sabe, eu fui realmente arrebatada. Fiquei muito encantada com essa possibilidade de viver isso, a possibilidade de isso se tornar o meu trabalho, porque a Ação Griô na época dava essa possibilidade também né de a gente poder aprender a escrever projetos, escrever relatórios, como é que você fazia pra também gerir isso enquanto trabalho, né, enquanto uma fonte de renda. Aí pronto, eu falei é aqui, é isso, vamos nessa. Aí eu tava começando a criar uma brincadeira com a palhaça, era a Palhaça Carona na época, porque tudo isso assim, eu tô explicando agora pra você, mas hoje aos 33 anos eu entendo tudo o que aconteceu... mas na época que eu estava vivendo eu me sentia uma doidinha perambulando pelo mundo, tipo o vento soprava e eu ia, o vento soprava pro outro lado e eu ia, o povo olhava pra mim e falava, não a Luciana... minha família quando eu sai da UnB falou, não, a Luciana ficou doida. Aí eu decidi ir pra Bahia pra fazer esse mergulho, tanto na Pedagogia Griô quanto no circo.

Porque aí eu tava nesse mergulho da palhaçaria, fiquei sabendo que tinha um circo que era um circo-escola lá no Vale do Capão na Chapada Diamantina que era um Ponto de Cultura também. Então, eu já tinha essa conexão, entre os Pontos de Cultura, então eu falei, cara, vou pra lá, vou passar um tempo lá e vou aprender, vou fazer oficina, vou me jogar. Eu tava fazendo 21 anos nessa época. E aí foi meu primeiro mochilão, meu primeiro se joga na vida, com a história da Palhaça Carona, e vou pegar carona e vou ir descobrir o caminho do circo, da palhaçaria, da brincadeira e tava encantada e fui. E aí muita gente não entendia, né, achava ah, essa menina endoidou. Beleza, aí fui e isso foi muito importante também, porque foi um mergulho muito profundo que eu tive a oportunidade tanto de tá lá no circo, lá eu aprendi muito sobre o trabalho de arte-educação com crianças, essa escola-circo do Capão é uma referência mesmo no trabalho com comunidades, com comunidade tradicional, e o circo enquanto ferramenta também de transformação social, aprendi muito lá e também tive a oportunidade de trabalhar no Grão de Luz e Griô, que é a sede desse trabalho da Pedagogia Griô, onde tudo começou. E aí pronto, aí eu fiquei 6 meses lá, voltei pra Brasília, porque aí o coração não aguentou de saudade da família, dos amigos, dos amores, de tudo. E aí quando eu chego em Brasília eu chego com um olhar muito incisivo assim, até meio radical assim, de que era preciso fazer um outro caminho, que não o caminho formal. Então eu decidi que eu não ia fazer concurso, que eu não ia estudar na Universidade, eu parei de ler. Eu peguei os meus livros, tranquei todos dentro de uma mochila e falei assim: eu não vou mais ler porque eu quero aprender a tradição oral. E aí eu fui aprender a tocar pandeiro, fui aprender a tocar berimbau, fui aprender a cantar as cantigas, fui aprender as coisas pela oralidade, eu me desafiei mesmo a... então é isso, então eu quero fazer isso valer a pena. Eu quero aprender mesmo com a tradição oral. E aí eu fui fazer esse mergulho no Mercado Sul de Taguatinga, a gente montou uma brincadeira, na época, eu e meu companheiro, que hoje é o pai do meu filho, Thiago Francisco, a gente passou um tempo juntos brincando Mamulengo, fui apresentando como palhaço. Eu engravidei e nessa de engravidar mais uma ficha caiu né, que eu era uma mulher. Que até então como eu não tive pai, eu nunca tive muito essa limitação na vida de tipo aí você é mulher e você não pode isso, sabe? Porque minha mãe era mulher guerreira, desbravadora, fez e aconteceu na vida, criou três filhos sozinha na Ceilândia, trabalhando, estudando. Então, não tinha essa, ela me criou pra ser, faz tudo, se vira na vida, nada cai do céu, corre atrás do que você quer, então ela me deu muito essa base de... vai, minha filha! Então é isso, eu não tinha muitos medos sabe? Eu andava com a molecada, com a galera, eu matava aula, eu andava a noite, o povo falava, na Ceilândia é muito perigoso, eu não tinha medo de andar na Ceilândia à noite, sabe, eu botava o meu capuz e ia embora. Pegava ônibus de madrugada, e é isso. Peguei carona sozinha na estrada, era tipo assim, eu não me ligava muito nesse lugar de aí eu sou uma mulher então é perigoso para mim estar indo assim, né. Quando eu era jovenzinha, eu não tinha entendido isso assim. Mas quando eu engravidei, quando eu me tornei mãe aí eu senti esse lugar de ‘ eu sou uma mulher e existem lugares que é [pausa] existem lugares que não foram feitos, que não estão abertos para minha existência como mulher e como mãe’. Então, de repente os espaços de eu ali como moleca e tal e me jogava e não tava nem aí, de repente eu era uma mãe, eu tinha uma criança. Então, eu não podia tá em qualquer lugar de qualquer jeito. Eu tinha uma criança pra cuidar, então eu tinha um bebê para

amamentar, então não é em qualquer lugar, em qualquer espaço que eu simplesmente colocar o peito pra fora e amamentar né, então eu comecei a ver, foi quando eu abri os olhos pro machismo estrutural.

Foi quando eu comecei a perceber como havia mesmo limitações pelo fato de eu ser uma mulher e pra mim esse entendimento veio com a maternidade. Então foi isso. Depois que eu fui mãe eu decidi quietar, sossegar o facho né, eita agora eu vou ter que achar sentido, achar um outro jeito para fazer as coisas que eu quero fazer. Porque eu não queria parar de fazer né. Eu tinha uma coisa dentro de mim que falava assim, não para de brincar. Que é isso né, não para de fazer roda, não para de fazer capoeira, não para de brincar palhaço, porque você é mãe. Não faça isso. Tinha uma coisa que ficava assim, continua, continua. Então, pra poder continuar fazendo essas coisas, mas eu entendi que eu precisava estar associada, eu precisava de rede de apoio, eu precisava de comunidade. Porque se eu ficasse sozinha, eu não ia conseguir.

E aí foi nesse momento então que eu vinha em um processo de separação, assim que eu engravidei, eu e meu companheiro nós nos separamos, e eu entendi que eu precisava criar uma casa. Criar uma casa nesse sentido de criar um teto onde a gente pudesse brincar com as crianças junto. Porque eu precisava que meu filho tivesse junto. Eu precisava de um lugar seguro, pra eu poder estar com meu filho e estar fazendo as coisas que eu queria. Aí eu já tinha essa parceria muito forte com a Fabíola Resende, com a Nara Oliveira, que foram essas amigas que lá quando eu cheguei no Ponto de Cultura (Invenção Brasileira) a gente se identificou nesse lugar de tá na UnB, mas tava na quebrada também. De tá nesse trânsito entre as bolhas sociais então a gente já tinha tido uma vivência forte nesse movimento da Ação Griô a gente trabalhou juntas, nesses trabalhos na escola, a gente já tinha feito muita coisa junto. E aí a gente conversando sobre a vida, a gente sentou e disse, cara, e aí a gente precisa continuar trabalhando e tal e eu já tava grávida. Mas agora gente é isso, eu tando com uma criança, é diferente não sei como a gente vai fazer. Nessa época, a Fabíola já tinha montado o Mamulengo dela, a gente tinha ajudado ela no processo, enfim ela já tinha se assumido mamulengueira. Eu tinha me assumido palhaça. E a Nara já tinha criado a Gunga, que era essa empresa de comunicação.

E aí a gente sentou e falou, ah então vamos criar uma história aqui pra gente continuar fazendo esse trabalho de arte-educação, que enfim a gente veio aprendendo. De fazer isso junto e tal e a Fabíola também tava nesse movimento com as crianças, dando oficinas para crianças, e aí a gente falou vamos, fazer um trabalho para educadoras. Aí a gente queria fazer alguma coisa voltada para as educadoras, muito com as ferramentas da Pedagogia Griô que a gente tinha aprendido. E aí a gente sentou um dia em janeiro de 2011, na casa da Fabíola, e a gente começou a fazer uma tempestade de ideias, o que a gente tem vontade de fazer? ah, a gente tem vontade de fazer educação, trabalhar com cultura, teatro, música, dança, mas a gente quer fazer isso em casa, com as nossas famílias, com os nossos filhos juntos. Enfim, a gente começou a escrever, brincando junto sobre o que a gente queria. E aí nasceu a Casa Moringa. Nesse momento que a gente começou a organizar o que a gente queria, tem uma coisa aqui que nós três queremos fazer, né, que

era esse trabalhar juntas, se divertindo, fazendo esse diálogo com a realidade social, com a escola, com movimento social, e fazendo essa ponte, né entre tecnologia – a Nara sempre trouxe essa pegada da tecnologia, a Fabi trazendo essa pegada da escola e eu trazendo a pegada do teatro, da arte. Então, é isso, a gente quer fazer um negócio que junte isso tudo.

O nome Casa Moringa...

Aí nesse momento, a gente fazendo essa tempestade, a gente colocou várias palavras e a gente utilizou a metodologia do círculo de cultura, de Paulo Freire, que é uma metodologia que a gente gosta muito de usar nas nossas práticas. que a gente aprendeu com a Pedagogia Griô também, né. Que é aquela coisa de buscar as palavras geradoras, e ficar buscando fazer conexões entre elas, entre as palavras geradoras. E aí lá a gente brincando com as palavras, escreveu várias palavras e tal, aí a gente fez um negócio que parecia uma moringa... que parecia essa moringa de água assim, né, como se fosse uma cabaça de água, e aí a gente começou a procurar... nossa, parece uma moringa, mas o que era uma moringa? Aí, a gente começou a pesquisar e aí a gente achou que tinha uma árvore também com esse nome, e a árvore moringa tem uma semente que ela tem três asas, aí na hora que a gente olhou as três asas a gente... nossaaaa, somos nós três, cada uma é uma asa da semente [risos], aquela coisa de tá ali, enfim buscando significado. E aí a gente começou a brincar com isso, né. De que a Casa Moringa era essa semente de asas, né. Então, tem uma busca por uma raiz, é uma árvore buscando uma raiz, mas a gente quer voar, né. Então, a gente quer ter asa, a gente quer caminhar, quer fazer ponte, quer fazer ligação. Nós não somos um grupo tradicional da Cultura Popular, nós somos uma nova geração de mulheres que são também herdeiras de tradições de sua própria ancestralidade, que se encontram dentro de uma periferia urbana e começam a buscar espaço pra poder criar e inventar também, né, dentro dessas tradições. E aí nasce a Casa Moringa, e aí nasce muito do que vai depois ir se estruturando depois o meu trabalho, a minha vida, porque a gente tem esse trabalho dentro da Coletiva, mas cada uma tem seus outros trabalhos, suas outras histórias, né.

E aí eu fui em busca também do Seu Estrelo e Fuá do Terreiro, que era um grupo de cultura Popular referência para mim dentro do Distrito Federal, pela criação e invenção do mito do Calango Voador, eu achava fantástica essa possibilidade de poder criar um mito para a cidade de Brasília, e quando eu tava lá dentro do Seu Estrelo, e vivi e aprendi muito com o Tico Magalhães, que é o coordenador do grupo, o criador do mito, eu me questionava muito e conversava muito com ele, pô Tico, mas aqui no mito tá contando a história de asas, né, que é o Plano Piloto, mas e toda a galera que não entrou dentro das asas né, toda a galera que ficou ali às margens da cidade asa... onde é que essa galera entra no mito. Então, a gente conversava muito sobre isso, eu segui com essa inquietação. Passei uns cinco anos, eu acho, dentro do grupo, foi uma vivência que estruturou muito do que eu faço hoje, que é esse teatro que o Tico chama de Teatro de Terreiro, no Invenção Brasileira o Chico chamava de Teatro Popular, Chico Simões aprendeu com Carlinhos

Babau e chamava de Cameloturgia, que é a dramaturgia do Camelo de Rua, essa coisa dos brincantes da Cultura Popular, então segui nessa investigação, né. Também querendo fazer essa conexão, como é que a gente conectava então esse mito inventado pra Brasília, mas trazendo pra nossa realidade de ser uma comunidade que tava ali no Mercado Sul, porque a Casa Moringa se enraizou muito no Mercado Sul, a gente passou uns cinco anos trabalhando lá, com espaço cultural fazendo uma gestão compartilhada de espaço, de uma loja, onde a gente fez oficinas, ações, atividades. Criamos um espetáculo que se chamava Mulheres Brincantes. Que depois deu o nome a oficina que eu segui dando, essa oficina de criação e investigação desse lugar da mulher que brinca, da mulher que ocupa o centro da roda, porque como eu falei pra você, né... quando eu me tornei mãe e eu me perguntei como continuar a brincar, a gente começou a questionar e perceber que onde estavam as mulheres na cultura popular do Distrito Federal? Porque a maioria das mulheres que a gente conheceu como brincante, em algum momento pra elas seguirem fazendo, trabalhando com cultura, elas tiveram que ir para os bastidores, elas tiveram que virar produtoras culturais, que davam suporte à sustentação e a manutenção para que homens recebessem o título de mestres e de brincantes. Então, a gente como essa nova geração, a gente começou a perceber essa incoerência... por que as mulheres não estão... por que só existem mestres reconhecidos? Por que só se fala do mestre fulano, mestre ciclano... e aí a gente também viveu uma formação forte dentro da capoeira, e a capoeira também é esse espaço que tem uma herança de machismo patriarcal muito grande. O mamulengo tem. A própria palhaçaria também já tinha. Então, foi muito referência pra gente também a Manoela Castelo Branco, que tinha essa frente das mulheres palhaças. Ela convidou a gente para algumas formações, eu fiz algumas oficinas do Encontro de Mulheres Palhaças, também foi uma inspiração, também foi uma referência pra gente começar a se ver nesse lugar, cara, é isso mesmo.

Quando a gente começou, a gente nem tinha muito esse entendimento assim, ah, vamos começar um coletivo de mulheres. Nós eramos três amigas que trabalhávamos juntas. E aí a gente foi entendendo esse lugar, sabe. Inclusive, porque a gente ia fazer o nosso trabalho e a gente era tirada de tempo, sabe, desqualificada. Ah, as meninas que faz um negócio aí, tal bonitinho, ah os palhacinho, que legal... e a gente começou a perceber que existia uma desqualificação do nosso trabalho. A gente começou a pensar, será que é porque a gente não faz o negócio bem feito? Não, a gente é aprendiz, tá certo, a gente tem que ter humildade, porque nós somos aprendiz. Só que a gente começou a perceber que não era só uma questão de a gente ser aprendiz, tinha uma estrutura montada, uma estrutura machista, sabe?

Então de uns 10 anos pra cá, quando a gente começou, tá fazendo 10 anos que a gente começou porque foi em 2011, a gente veio junto com um movimento inteiro que tava chegando de mulheres se posicionando dentro da sociedade, se reposicionando. Então, não coincidentemente logo depois desse movimento, Dilma se elege presidente do Brasil, sabe, foi um movimento que veio estrutural no Brasil, esse levante da voz de mulheres se colocando em lugares de poder. Então, isso começou a rolar em todas as manifestações culturais, movimento das mulheres palhaças, movimento das mulheres na

capoeira. Aí a gente começou com a história do nosso coletivo e tinha outro coletivo lá em São Paulo que também tava falando dessa questão do protagonismo feminino, aí começou o movimento das mulheres do samba de roda, sabe, depois a gente foi fazendo essa leitura, de que havia mesmo uma sacudida sabe, que tava no Brasil todo. Porque, porque é isso. Porque a gente começou a ter acesso ao conhecimento. Isso é um fruto da democratização do acesso ao conhecimento. E essa possibilidade, mulheres entrando dentro das Universidades, mulheres legitimando seus TCCs, seus mestrados, seus doutorados. O movimento feminista ocupando não só um lugar de militância, mas um lugar de construção do conhecimento. Então hoje eu entendo que nós enquanto Casa Moringa, nós somos fruto de uma coisa muito maior, de um movimento muito maior, né. É o fruto desse movimento feminista que começou lá, e que o movimento feminista não parou de se reinventar, de se questionar, porque a ideia do movimento feminista... surge o movimento feminista interseccional que você tem as mulheres negras, as mulheres indígenas. Então essa ebulição, essa efervescência mesmo que a gente viveu nessa abertura democrática que o Brasil viveu, e aí eu defendo mesmo sabe, o governo Lula, sim porque pra mim foi essa possibilidade de... o Programa Ponto de Cultura, o REUNI, enfim, todos os movimentos que foram incentivados nesse sentido, não só de dar acesso, mas de formação das pessoas, formação política e social, sabe?

Voltando lá na história, então, foi isso, aí a Casa Moringa... a gente foi entendendo aos poucos que a gente era um coletivo de mulheres que fazia parte do nosso trabalho levantar uma pauta também sobre a questão de gênero, isso foi sendo entendido aos poucos, sabe. A princípio quando a gente começou era assim, a gente queria trabalhar com educação e cultura, essa era a nossa bandeira a princípio, só que aí a gente foi trabalhando e percebendo essa desvalorização, essa desqualificação, essas barreiras para o nosso trabalho, e aí a gente começou a entender que para além do fato de que nós eramos aprendizes, e aí eu acho que é natural quando você é aprendiz você tá aprendendo, você tá começando, você tá chegando e tal... mas tinha uma outra coisa que era maior, que era estrutural, aí foi quando a gente começou a levantar essa pauta de gênero.

Foi isso. Aí a Casa Moringa já passou por várias fases, como toda boa árvore... a gente já caiu as folhas, já rebrotou, caiu as folhas de novo, rebrotou. Então, por exemplo, a gente teve a participação da Thabata Lorena, que foi uma figura muito importante, que trouxe muito essa pauta do feminismo negro pra dentro do grupo. A gente montou o espetáculo das Mulheres Brincantes e depois a gente desfez o espetáculo. Criamos as oficinas. Depois cada uma foi cuidar da sua vida, aí o trabalho ficou meio parado, aí depois de um tempo a gente voltou e veio o Encontro de Mestras, que foi uma pauta que ficou muito trabalho de novo, né. Porque aí a gente também percebeu que tinha esse lugar das mulheres mais velhas.

Que é isso que eu tava te falando, por que os mestres são reconhecidos e as mestras não? E quando a gente fala de cultura popular, uma base mesmo do trabalho é ancestralidade. Falar de cultura popular é falar de ancestralidade. E pra falar de ancestralidade você tem que falar de quem veio antes, você tem que pedir a benção, né. Então, a gente entendeu que a gente precisava pedir essa benção. A gente precisava

fortalecer esses trabalhos dessas mulheres, que estavam invisibilizadas dentro do movimento da cultura popular. Na época a gente tava participando de seminário na Casa do Cantador, não lembro exatamente o ano e nome do evento, mas eles traziam um pouco desses dados, estavam fazendo um mapeamento das culturas populares de que sei lá 60, 70% não lembro exatamente, mas era o percentual muito grande, o número de agentes culturais cadastrados das culturas populares que eram homens. Aí eu lembro que neste encontro estava eu, a Tamatáfua Freire, que é a filha do Mestre Teodoro Freire, que é o Bumba Meu Boi - Sobradinho, e a Martinha do Coco - Paranoá. E a gente teve essa conversa, tava eu, Fabíola, Martinha e Tamá, acho que foi um desses momentos que a gente deu um estalo da pauta de gênero, sabe. Inclusive eu agradeço muito a Tamatáfua Freire, ela é minha mestre, tive a oportunidade em passar o último ano em aprendizagem com ela, a gente fez um círculo de oficinas para mulheres de Bumba meu boi, então ela criou o Bumba Maria Meu Boi, porque ela como filha do mestre Teodoro, ela trazia muito essa questão sabe, ah, todo mundo fala do mestre Teodoro, mas ninguém fala das Marias do boi, dentro do Boi do seu Teodoro tem várias marias, inclusive a mãe dela se chama Maria, então ninguém falava da dona Maria Sena, era o Boi do seu Teodoro, ninguém falava o boi do seu Teodoro e da dona Maria. A Tamá foi uma figura muito importante nessa conversa, porque ela trouxe isso. Inclusive na época que ela fez o TCC dela senão me engano, com esse tema né. Depois a gente pode procurar direitinho o nome desse trabalho, acho que foi uma especialização.

Quando a Tamá trouxe isso, aí foi o estalo... eu falei, caramba Tamá, aonde estão as Marias? Onde estão as Marias, não só do Boi... aonde estão as Marias na capoeira, aonde estão as Marias no mamulengo, aonde estão as Marias na palhaçaria, aonde estão as Marias dentro do reisado, aonde estão as Marias né? E aí você perceber isso, por exemplo, no Nordeste, dentro da Cultura popular no Nordeste os índices de violência doméstica, sabe, são altíssimos. Dentro da capoeira, violência doméstica também, sabe. Então, assim a gente começou a conectar as pautas, entendeu? A gente começou a entender que falar de cultura popular não era falar de uma coisa lá do passado, é falar de uma coisa que tá acontecendo hoje, a gente tá falando de grupos, de pessoas que estão trabalhando, brincando, cantando, dançando nas suas tradições hoje. E ainda que a cultura popular seja um espaço de resistência, porque ela também foi desqualificada dentro da nossa sociedade por ser uma cultura do povo, por ser uma cultura afro-indígena brasileira, feita por homens e mulheres afro-indígenas, ainda sim ela não está isenta de reproduzir dentro dela os mecanismos de opressão da sociedade, então foi aí que a gente foi entendendo que essa era uma pauta necessária sim de se falar, de se fazer um evento e a gente chamar as mulheres pra gente falar sobre isso, né. E aí junto disso essa coisa do efeito borboleta né, porque aí a gente começou essa conversa e vários grupos em vários lugares do Brasil, várias mulheres começaram essa pauta, então, que foi isso que eu tava falando né, nos últimos 10 anos, muitas denúncias foram feitas dentro das culturas populares, dentro das manifestações tradicionais, com relação a mestres, por conta de abuso sexual, abuso de poder, violência doméstica, todas essas pautas, né. Então, tudo isso foi só cada vez mais se fortalecendo essa nossa necessidade de firmar essa questão assim, né. E além da história de vida pessoal de cada uma de nós, porque a gente começou

a perceber também essas violências dentro da história de vida de cada uma, enfim, os relacionamentos abusivos, a violência, a desqualificação dos nossos trabalhos, o não reconhecimento da autoria – que eu acho que isso é uma questão bem importante, muitas vezes você tem mulheres criando e elas não recebem o reconhecimento, né. Então, a Lillian Pacheco, que é a criadora da Pedagogia Griô, dessa metodologia, ela é uma grande referência pra gente, porque ela é uma dessas mulheres que não abriu mão da autoria, sabe? E bate o pé e recebe muitas críticas, inclusive, por esse lugar de falar, eu sou autora de uma sistematização, de uma metodologia. Não tô criando a roda, mas tô criando aqui um conteúdo, um olhar. E é isso, é por isso que isso tudo acontece e a gente tá aí assim e que eu tô aqui.

O que é a cultura popular pra você ou nomeia de outras formas. Junto disso, poderia falar um pouco sobre cultura tradicional?

Este conceito de cultura popular ele é um conceito bem polêmico, né, são vários pontos de vista. Os fazedores de cultura popular não se nomeiam cultura popular. Esse nome cultura popular foi um nome dado pelos acadêmicos, pelos pesquisadores, antropólogos, que olhando a partir de um lugar de pesquisador sobre um objeto de estudo, que são as comunidades tradicionais, com seus fazeres, saberes e ofícios, aí falaram ah... cultura popular, porque é a cultura do povo.

A gente usa este termo na Casa Moringa porque é o termo reconhecido, mais próximo do que a gente busca fazer e aprender, pensando na estrutura do estado. A gente tem um diálogo muito próximo com a Secretaria de Cultura do Estado do Distrito Federal, a gente passou por esse processo dos Pontos de Cultura, que foi toda uma construção também, então por a gente ter passado por essa formação muito em diálogo com os editais do governo, e esse movimento de formação política, que veio ali junto com os Pontos de Cultura, a gente se identificou com esse nome. Mas a gente super questiona e problematiza ele, né. Dentro da Pedagogia Griô, a Lillian Pacheco não usa culturas populares, ela usa as tradições orais brasileira, ela chama de tradição oral, aquilo que tem por base a oralidade. Que esse é o grande legado, a grande herança afro-indígena, né. A organização do conhecimento pela oralidade. Então, a gente entender que você pode produzir, organizar conhecimento não só pela escrita, mas existem outras formas, né, os rituais, as rodas, os símbolos, enfim, várias outras formas de sistematização do conhecimento. Beleza, então a gente entende isso, a gente fala muito da tradição oral, e tem também essa coisa das manifestações, que é também um termo acadêmico, um termo antropológico que é as manifestações tradicionais. Aí tem essa coisa de usar no plural, as culturas populares, porque a gente tá falando de uma diversidade muito grande, sabe. É muita, é uma diversidade muito grande, não dá pra você homogeneizar. Então, quando a gente tá falando cultura e a gente entende assim dentro do coletivo a gente fala sobre isso, a gente não tá falando só das manifestações espetaculares, a gente não tá falando só das manifestações festivas, a gente tá falando de ofícios, saberes, né, então, a gente tá falando da benzedeira, a gente tá falando da erveira, a gente tá falando da parteira, a gente tá

falando da mãe de santo, a gente tá falando do pajé, a gente tá falando do marceneiro, a gente tá falando do agricultor, da agricultora, então a gente tá falando de modos de vida. Que é o sentido mais antropológico da palavra cultura.

Mas quem faz, os fazedores, os mestres, as mestras, muitas vezes eles não se nomeiam nesse conceito universalizante, sabe? É, porque eles se nomeiam pelo fazer, que eles têm. Então, quem é capoeirista é capoeirista, quem é do samba é o samba de roda, é o cantador, o sambador, quem é do jongo é o jongueiro, quem é do maracatu rural é o brincante, o brincante caboclo, tem no cavalo marinho também, né, aí tem os reiseiros, o reisado. Então, cada manifestação, cada tradição, ela é uma identidade em si mesma. E os fazedores, as pessoas que fazem, elas se identificam nesse lugar. A partir da identidade ali de quem faz.

Então, esse termo culturas populares é um termo realmente generalista, é um termo que vem de uma estrutura colonizadora, porque separa o popular do erudito, muitas vezes colocando esse popular como inferior a esse erudito que é superior, porque o erudito é o elaborado, é o que é científico, e a cultura popular né... a cultura popular tá substituindo o termo folclore né, que era pior ainda, folclore era mais desqualificado ainda, então, cultura popular deu uma melhorada, mas ainda assim é uma separação e tem um juízo de valor, né. Então a gente usa por uma questão, uma necessidade de diálogo, sabe, principalmente, com as estruturas formais. Por exemplo, eu quero trabalhar com a escola, a gente trabalha muito com as escolas, como é que eu explico pra escola o que é que eu faço? Ah, a gente faz uma roda de contação de história, a gente trabalha com brincadeiras tradicionais, aí sabe, aí fica difícil às vezes né, e aí quando a gente fala sei lá, culturas populares, a gente trabalha com cultura popular. Aí, por exemplo, minha mãe... minha mãe durante muitos anos ela não sabia explicar para as amigas, para a família o que eu fazia, tipo, a Luciana trabalha com quê? Ah, ela faz uns negócio lá, da cultura lá, do teatro lá, entendeu? São conceitos ainda distantes também né da própria realidade assim, digamos do próprio povo, né.

E quando a gente fala de tradição, tradição acho que o povo fica um pouco mais... então, quando você fala que trabalha com a tradição da capoeira, a tradição do samba, a tradição do reisado, talvez seja algo mais próximo de quem faz, enfim, o que eu entendo assim, nós enquanto Casa Moringa o que a gente faz é um diálogo Inter geracional, pra mim isso é o tronco do que a gente faz. Porque a gente aprende com as manifestações tradicionais, com a culturas populares, cada um é um conceito em si, mas eles enfim se relacionam, e nós herdamos coisas, a gente se reconhece como herdeira, a gente tem um compromisso na manutenção dessas tradições, a gente não está em um lugar de, não somos só pesquisadoras, a gente pesquisa porque tem que estudar para fazer essas coisas, né, mas nós nos reconhecemos fazedoras dessas tradições. A gente tem o compromisso, eu tenho o compromisso quando eu abro uma roda pra gente colocar figura, tem o compromisso aí porque eu sei que tem um legado aí e um repasse de geração pra geração. Hoje aos 33 anos, eu me sinto no compromisso de manter vivo as rodas de brincadeira. Porque eu entendi a importância delas na minha vida e eu entendi a importância delas na sociedade. Então eu tenho esse compromisso. Então, nesse sentido eu me sinto uma

fazedora de cultura popular, uma herdeira de uma tradição. Mas ao mesmo tempo nós somos também uma nova geração dentro desse conceito, né. Que muitas vezes esse conceito é colocado como algo que está no passado, mas é isso, é contemporâneo, como eu falei no começo assim né, a cultura é uma cultura popular, a tradição não é só o que se foi feito, é o que está sendo também, é a continuidade. Então, eu vejo a gente também muito nesse lugar, de uma nova geração que também inventa e ressignifica coisas dentro da tradição. E por isso que eu acho também que a gente é tão importante, porque a tradição só vai se manter viva se tiver gente jovem chegando e ressignificando ela, senão ela vai morrer. Se não, os mais velhos que tem aquela tradição vão morrer e acabou a tradição, né. Então, a gente tem esse compromisso... a gente sabe que a gente precisa continuar o que a gente tem aprendido. E a gente continua na medida em que isso que a gente vai aprendendo vai transformando as nossas vidas também, né. Pra mim, hoje eu entendo muito que a brincadeira, o que a gente faz, que foi uma coisa que eu aprendi muito dentro do seu Estrelo, aprendi muito no Mercado Sul, o que eu aprendo precisa mudar o meu olhar sobre o mundo, sobre a vida, é isso, a gente tá falando sobre modos de vida, então isso precisa me transformar, então isso precisa fazer com que eu pense o que eu vou comer, o que eu vou vestir, o que eu vou cantar, o que eu vou assistir na televisão, sabe assim? É eu repensar mesmo qual é o olhar que eu vou tá, pra onde eu vou tá direcionando o meu olhar na vida, e pra mim especialmente foi muito esse voltar o olhar pra terra. Pra terra, pra natureza, perceber como a fonte de tudo veio daí, né. Porque aí a gente tá falando de ancestralidade, também, né, que aí eu acho que é outro conceito chave dentro disso, do que é essa cultura popular que a gente tá falando. A gente tá falando de tradições ancestrais, então modos de vida que acompanhavam os povos mais ancestrais, mais antigos, que começaram então essa jornada humana na terra. Então, pessoas que estavam conectadas com essa natureza, com o tempo, com a chuva, com a água, com o fogo, o raio, o trovão, todos os elementos que compõem a vida e a continuidade da vida.

Eu tô falando bem intimamente isso, hoje, eu entendo a cultura popular como essa cultura, a continuidade dessas ciências da vida ancestrais. Que carregam em si a própria continuidade da vida. Por que? Porque se a gente não tiver essas culturas ancestrais, a gente vai caminhar para um colapso, pra uma destruição do planeta terra. Porque são as culturas ancestrais que trazem esse olhar. De sustentabilidade, de cuidado, de interconexão e inter-relação entre os seres, em viver em comunidade, viver em relação a essa natureza, né, mas é claro que isso é uma busca porque nem toda tradição... muito dessa ciência da vida também foi se perdendo dentro das nossas tradições... porque as nossas tradições também foram bombardeadas pela cultura de massa, pelo sistema colonialista, né... pelos modos de vida pós-moderno capitalista, então é isso, muitas vezes você vai chegar em uma comunidade tradicional pra aprender ali sobre a ciência do plantio, do milho, da mandioca, e aí o pessoal fala, não, aqui ninguém mais planta não, a gente compra agora tudo no mercado. E isso é uma realidade da cultura popular hoje, das nossas manifestações tradicionais. Existe um projeto civilizatório hegemônico, como falam, esse projeto aí dessa sociedade capitalista que foi montada que ela exclui esses outros modos de vida, desqualifica eles, falando... esses outros modos de vida não servem. Então essas pessoas também que estão vivendo esse outro modo de vida muitas vezes vão

se desconectando porque querem se inserir nesse modo de vida né da sociedade grande, da universidade, da tecnologia, do celular, do mercado, do supermercado, do made in China, todo um pacote completo, né.

Então a gente vive em um conflito, é uma guerra, é uma guerra de narrativas, é uma guerra de símbolos, é um choque cultural o que a gente vive. Eu sempre me lembro muito do Ailton Krenak, que hoje é um ícone pra gente neste lugar de tá aí apontando caminhos, e ele sempre trás muito isso assim, a gente nunca deixou de viver a guerra, essa guerra do colonizador e dos que estão resistindo né, porque essa disputa ela tá aí, o que tá em cheque é a continuidade da vida. Então falar de cultura popular, de manifestação tradicional, de ancestralidade, pra mim tem a ver de a gente falar sobre a importância dos conhecimentos das ciências necessárias pra continuidade da vida. Então, roda é uma tecnologia ancestral. Porque saber viver em comunidade é necessário para a continuidade da vida. Saber escutar o tempo da chuva, é uma tecnologia porque é necessário para haver o plantio da semente que dá o alimento, que dá a floresta, que mantém tudo funcionando, é a água que vai brotar no chão, enfim, todo esse ciclo da vida, né.

Só que as pessoas tem uma visão muito superficial sobre isso tudo. Sobre o que é cultura popular, sabe, é tipo assim, ah, são as fitas, as chitas, o tambor tocando, o povo na rua fazendo samba. Sabe, não é sobre isso. Tem haver com todo um modo de vida, toda uma raiz de onde isso veio e uma ciência que tá por detrás de isso tudo, sabe? Tem muito mais coisa por detrás de tambor, ali tem um tronco, a madeira de uma árvore, alguém plantou aquela árvore, alguém soube cortar aquela árvore de forma a ter uma continuidade porque pra você ter continuidade de um tambor você tem que continuar tendo árvores, sabe? Um mestre que sabe fazer um tambor, ele com certeza é um mestre que sabe plantar uma árvore, sabe assim? Tem muito mais coisa por detrás da coisa que a gente vê e que é bonito e que é encantador, e que a gente né, ah é cultura popular e tal, tem muito mais coisa. E isso que a gente vem descobrindo nesse lugar de aprendiz, a gente sempre gosta de falar que somos aprendizes, porque é infinito. É infinito, quanto mais você mergulha, mais você vai vendo que o buraco é mais embaixo. E aí você vai mergulhando e aí você vai entendendo coisas, e aí você vai aprendendo e você vai recebendo iniciações e você vai vendo que é infinito. A gente vai tá sendo aprendendo, sabe?

Então pra mim nós somos isso, um coletivo que faz uma conexão entre gerações, entre a tradição e essa contemporaneidade, e nós somos essencialmente aprendizes. Porque a gente entendeu que essa ciência é isso, é uma ciência da vida e ela não tem fim. A gente vai tá sempre aprendendo.

Mulheres Brincantes

São todos conceitos muito polêmicos gente, é porque essa coisa dos conceitos, dentro do conhecimento acadêmico, científico, tudo você tem que conceituar, nomear, tem que citar de onde tá vindo, então é difícil assim, eu vou falar a parte [pausa] muita coisa tá sendo inventada também, tem isso... mulher brincante, é um negócio que a gente

tá inventando, tem até algumas amigas que começaram a escrever, eu sei de umas duas que começaram a escrever sobre isso, mas tudo nesse campo de tá abrindo caminhos, não é um conceito fechado.

Então, que é a mulher brincante? A mulher brincante... ela é uma trabalhadora, porque a gente tá falando da classe trabalhadora, quando a gente tá falando de cultura popular, e ela brinca na vida pra que a vida tenha sentido, pra que a vida tenha graça, pra que a vida tenha alegria, pra que a vida tenha beleza. Então, ela inventa, ela faz roda, ela conta história, ela junta a molecada na rua pra brincar, ela junta as mulheres pra dançar, ela cantar, ela costura, ela borda, ela se diverte inventando boneca, inventando algum brinquedo, seja ele alguma coisa que ela faz ou alguma coisa que ela faz com o corpo dela, é isso, joga, canta, dança. Ela é uma mulher que carrega uma inquietação, que carrega uma vontade, um desejo, né, o que é o brincar? É ter desejos, é ter vontade de se divertir, de se alegrar. Então a mulher brincante ela vai fazer isso, ela vai trabalhar porque ela é uma adulta, ela não é uma criança brincando, ela é uma mulher, uma adulta, muitas vezes ela vai ter uma família para sustentar, ela vai ter um trabalho e tal. Mas ela vai buscar espaços, ela vai buscar criar espaços onde ela possa alimentar esse fogo interno, essas águas, esse vento, onde ela possa criar, inventar, brincar, se divertir, se jogar no chão, se pendurar de cabeça pra baixo, dar cambalhota, rolar com os meninos, juntar com as outras mulheres e morrer de rir de qualquer besteira, sabe. Ela é uma inventora, uma criadora, e ela está junto, ela está em relação. Brincar tem muito disso também, né, dentro das nossas tradições o brincar vem como uma coisa coletiva, agregadora, um lugar onde as pessoas se reúnem também pra isso, pra brincar, pra dançar, pra se lembrar de quem elas são na sua essência também. Acho que passa um pouco por esse lugar, mulheres que... é isso, que não ficam dentro da caixinha, que dão algum jeito de pular a janela, pular o muro, pular a cerca [risos], elas dão algum jeito de fazer sentido, né. Eu gosto de falar a frase do Frei Beto, que ele diz assim, a vida nasce de duas lavras, a da enxada e a das artes, a primeira dá sustento, a segunda dá sentido; então a gente trabalha com a enxada pra ter o alimento e a gente vai trabalhar com a arte, vai inventar alguma coisa pra poder ter sentido. Trabalhar todo dia, acordar cedo e fazer essa labuta toda, né. Tem que ter algum momento ali, que seja um vez por mês, uma vez a cada seis meses, uma vez por ano, as manifestações tem muito disso, esse ciclo né do plantio e da colheita, geralmente as grandes festas estão ligadas a este ciclo, ciclo natalino ou ciclo junino. E aí é isso, as pessoas vão se preparando, ali dentro da sua rotina de trabalho pra ter esse momento festivo, esse momento onde se vai brincar. Porque o brincar pra gente ele está como necessidade humana, ele não é uma necessidade só da criança. Ele é uma necessidade humana, todo ser humano, a gente tem a necessidade desse espaço... espaço de liberdade de tempo e de espaço pra fazer o que você quiser, o que o teu corpo tá afim de fazer, rolar, deitar, brincar, sabe? Inventar, ficar ali contando piada, anedota, inventando versinho, sabe... são tantas possibilidades de brincar, você pode brincar com a palavra, você pode brincar com o corpo, você pode brincar com objeto, você pode brincar com linha e agulha, quando tá ali bordando é um brincar, criando formas e figuras... então, o brincar nesse sentido mesmo de uma necessidade humana de criação e invenção.

O que significa o termo 'Decolonial' para a Casa Moringa?

Essa palavra decolonialidade a gente usa também muito no sentido de uma negociação, nessa busca de dialogar com esses conceitos, mas a gente entende que decolonização é a gente na verdade voltar a fazer as coisas como a minha avó, é isso, minha avó é decolonial. É eu olhar a forma de como a minha avó fazia as coisas e compreender que havia um sentido e que havia uma sabedoria naquilo que ela fazia. Então, por exemplo, ela curar as gripes da gente com chá de limão e alho, isso é um ato decolonial. Eu decidir curar minha gripe assim em vez de ir na farmácia tomar um remédio, eu falar, não, eu vou ficar em casa, vou deitar, fazer um suadouro, porque minha avó me ensinou a fazer isso, você toma o chá de limão e alho, deita e faz um suadouro, ficar suando, no outro dia você tá bem. De repente parar e pensar nessa perspectiva, de olhar pra vida, de realmente olhar para um limão e um alho e entender que aquilo são antibióticos e que a indústria farmacêutica se apropria daqueles elementos, sintetiza eles e aí produz o remédio que você paga não sei quanto pra você comprar na farmácia, e botar fé que aquilo ali vai me curar, é um ato de decolonialidade.

Então, quando a gente tá falando de decolonialidade a gente tá falando dessa busca, desse aprendizado com ancestralidade, desse olhar de se colocar como aprendiz, eu vou colocar para eu me transformar com o que eu vejo, com o que eu aprendo, né. A gente decidir parar de usar absorvente de plástico e voltar a usar o absorvente de pano, porque a minha avó ensinou minha mãe a usar o absorvente de pano, minha mãe parou de usar absorvente de pano porque achava que era uma coisa feia, uma coisa suja, caipira, né, porque eles eram pobres e não tinham dinheiro pra comprar, e de repente você olhar e falar... não cara, mas na verdade é muito melhor usar o paninho do que usar o plástico. Mas existe uma perspectiva colonizadora que julga que o paninho é coisa do povo que é ignorante, que não sabe das coisas, né, então, quando a gente fala da perspectiva decolonial a gente tá falando disso. A gente entendeu que esse conceito foi criado, não sei exatamente por quem, mas eu entendi que eles estavam falando disso e entendi que usar este termo é importante para legitimar o que a gente tava querendo falar, porque se eu falar isso... ah não, porque se a gente falar que o que a gente faz, que estamos tentando aprender com as nossas avós, as vezes não soa como algo tão importante como quando eu falo, estamos trabalhando com uma perspectiva decolonizadora. Sabe? Quando eu falo isso aí as pessoas falam, nossa, isso que você faz é muito importante [voz de exaltação]. Aí quando eu falo, gente, eu tô voltando a aprender com a minha avó as coisas. Ah, legal... [voz de menosprezo]. Ah, que bonitinho... ah, faz uma rodinha de mulheres com as avós [voz de sem importância]. Mas se você falar que tá falando em uma perspectiva decolonial do conhecimento para a elaboração de um projeto de humanidade... aí isso sim é legitimado. Então, na verdade tudo isso é uma busca para dialogar com essa visão colonizadora. Que é colocada pra gente, sabe? Que só é importante aquilo que é acadêmico, só é importante aquilo que é científico, só é importante aquilo que chega dentro de um kit importado dos Estados Unidos ou da Europa, sabe? Então, é a gente dialogando também com o próprio sistema colonizador. Por isso que a gente usa este

termo, porque é isso, por exemplo, eu não tô na academia, eu acho que a Nara talvez um pouco mais, a Keyane sim dialogam mais com esses ambientes acadêmicos; eu dialogo super pouco, eu dialogo muito com essas estruturas mais políticas de governo para as questões dos editais dos projetos, mas a gente entendeu isso também, a importância de nomear, conceituar para legitimar o que a gente faz, por isso que a gente usa este termo.

Mas falando do sentido mesmo dele, pra gente as *Prosas Brincantes* é esse lugar de fazer reflexões sobre essas coisas que a gente faz, entendendo que não somos só nós que fazemos, então também a perspectiva decolonial tem a ver com isso, compreender profundamente o que é diversidade. Entender que a gente tá fazendo uma coisa, e a outra também tá fazendo, e a outra também tá fazendo, ninguém tem a verdade absoluta, a gente faz de um jeito, a outra faz de outro e a outra faz de outro, vamos sentar e bater um papo pra gente entender como é que é esse jeito que cada uma faz? Porque isso é decolonizar, porque se eu começo a achar que eu faço e aí só eu faço o certo e todas as outras estão erradas, meu ponto de vista é o melhor, o meu jeito de fazer é o mais correto, aí eu tô reproduzindo uma estrutura colonizadora. Eu tô querendo me colocar como um modelo a ser seguido. Então a gente não tem interesse em ser um modelo a ser seguido. A gente tem interesse em existir e dialogar com outras existências para compreender o que é esse lugar de diversidade. Sabe essa coisa de que podemos ser muitos povos, muitas aldeias e muitas línguas. A gente não tem que homogeneizar todo mundo, num projeto só, sabe? A gente não tem que todo mundo falar uma mesma língua. Então eu posso chamar de mulher brincante, a outra chama de sambadeira, a outra chama de jongueira, a outra chama de guardiã da floresta, são vários nomes para um mesmo lugar que a gente tá criando e se comunicando, mulheres que estão protagonizando processos, e a gente pode criar muitos nomes pra isso. Nos interessa refletir o que é esse lugar e o que a gente tá fazendo, né. Então as prosas vem nesse sentido mesmo, como espaço pra gente conversar e conhecer as outras mulheres que também são fazendo essas coisas.

Apresentar sua arte é uma forma de educação?

Sim. É com certeza. É aquilo que a gente tava conversando, o que nos interessa é a cultura enquanto educação. A educação é a estrutura por onde a cultura é passada. É no espaço da escola que a gente aprende a ser. Dentro da nossa sociedade foi colocado que a escola é o lugar onde você aprende. Dentro da visão que a gente vem aprendendo, com as culturas popular, com a ancestralidade, a gente aprende não só dentro da escola, a gente aprende em uma roda, a gente aprende quando a gente vai fazer uma caminhada na natureza, a gente aprende quando a gente senta pra costurar um figurino, quando sento para bordar um standart, tudo isso eu tô aprendendo, tudo isso são formas de organizar também conhecimento e de aprender sobre ser gente. Então hoje pra mim a brincadeira, pensando nas nossas apresentações, nas nossas oficinas, nos cortejos, nas vivências, porque foi assim pra mim, eu aprendi a ser gente, a ser humana, dentro das rodas. Então, aquilo que eu te falei, né, eu fui arrebatada. Eu fui arrebatada quando eu conheci os Pontos de Cultura, eu fui arrebatada quando eu conheci a Pedagogia Griô, eu fui arrebatada

quando eu conheci o circo, quando eu conheci a capoeira. Então, quando eu tive dentro do circo e vi a estrela do show que vai se pendurar no trapézio e vai fazer aquele grande número e todo mundo vai aplaudir, é a mesma pessoa que lava o banheiro no final do espetáculo. Porque o circo é uma comunidade, é uma família, então todo mundo faz tudo e todo mundo se ajuda em todas as funções, ninguém é mais importante ou menos importante. Porque você sabe dar um salto mortal duplo não quer dizer que você não precise aprender a fazer sua comida, a lavar o banheiro e saber compartilhar com os outros, né. Que é o mesmo ensinamento dentro da capoeira, né... ah, você é super jogador, muito legal, mas você tem que dar o lugar para o mais novo que tá aprendendo, você tem que ter respeito com o mais velho que tá ali há muito mais tempo que você. Esses espaços, hoje eu entendo que, são escolas da vida. Escolas onde a ciência da vida se perpetua, né. Esse aprender a ser gente, aprender a ser humano, aprender a cuidar da casa, do mundo, da vida, das nossas relações. Agora não só claro, né, a gente também aprende muita besteira [risos] também é isso, não pode ficar só na visão romântica, tem muita coisa que precisa ser reinventada nesses espaços também, né. Mas é educação de primeira qualidade!

Qual é a sua percepção do envelhecimento das mulheres em nossa sociedade

Os mais velhos são os excluídos, são colocados no asilo, esconde ele em um quatinho dos fundos da casa. As mulheres mais velhas... pois é, acho que o problema todo é porque existe um projeto colonizador, patriarcal, capitalista que coloca um único modo de vida como sendo o certo. Essa coisa de a gente criar padrões. O que esse projeto civilizatório fez com a vida? Ele repartiu a vida em pedaços, e cada pedaço ficou separado um do outro, então se a gente pensar a vida como um grande ciclo, que se completa em si, aquela imagem da cobra que come o próprio rabo... que inclusive tá na slogan da Maria das Alembranças, é isso, né, ela trás esse retorno à fonte, o retorno ao que é necessário, essa continuidade da vida. A vida pra ela existir ela precisa tá sempre indo e voltando, é um ciclo, não é uma linha reta como foi ensinado pra gente dentro desta perspectiva racionalista e capitalista, né. Então, o que fizeram com a serpente? Cortaram ela em pedaços. Crianças ficam com crianças na creche. Mães e pais em idade funcional, economicamente lucrável, trabalham naquele horário comercial. Os mais velhos, os aposentados, eles são retirados pra ficarem em seus grupos isolados, os mais velhos ficam aqui, as crianças ficam aqui, os adultos produtivos ficam aqui. Isso pra dar um exemplo, mas essa mesma lógica ela tá pra várias outras coisas na vida, né. A gente perdeu os nossos ritos de passagem, a gente perdeu os nossos espaços comunitários intergeracionais. Então, de diferentes gerações estarem reunidas juntas, né, é claro, ainda existe espaços de resistência, a família é uma espaço assim, se você pensar na família brasileira, aquela que tem a avó a outra avó, a tia-avó, o irmão, a irmã, os cunhados, aquele monte de netos, isso é um espaço de resistência hoje em dia. Porque a gente tem tido cada vez mais menos tempo pra ter este tipo de espaço. Espaço esse que você consegue reunir a família toda pra ter convivência, o mais velho, o mais jovem, o adolescente, rebelde, emburrado, com a criança, todo mundo junto aprendendo, a gente

tem perdido o tempo e esses espaços. Ainda tem isso, eu esqueci de falar dos jovens, porque os jovens são figuras muito importantes, nessa religião dos pontos, né. Os jovens é que vão fazer essas inter-relações, então você separou as crianças e separou os jovens também, os espaços de celebrações dos jovens é também totalmente separados, os adultos produtivos e os idosos, todo mundo separado. Cada um no seu canto. E quando a gente faz isso, aí a gente perde essa conexão com os mais velhos, com essas mais velhas, que seriam uma das pontas. Então numa ponta você tem o mais velho e na outra ponta você tem a criança. E que são pontas muito importantes nessa continuidade. Nas comunidades ancestrais, a criança ficava com o mais velho, exatamente porque era a junção dessas pontas, então a criança ficava com o mais velho para ouvir as histórias e isso dava a estrutura para que ela crescesse dentro daquela comunidade tendo referências de pra onde ela tá indo. Porque ela entende de onde todo aquele grupo, todo aquela família e todo aquele povo veio. Então quando a gente corta esse elo de ligação, dos mais velhos com as crianças, a gente cria uma sociedade, a gente cria uma juventude que não tá sabendo pra onde tá indo. Isso foi cortado de propósito, isso não foi aleatório, isso foi cortado porque existe um projeto que quer pessoas que não saibam pra onde estão indo, porque aí sim você consegue direcionar, então nós estamos sendo direcionados, hoje nem é mais tanto a televisão, a gente tá sendo direcionado pelo instagram, a gente tá sendo direcionado pelo tic toc, a gente tá sendo direcionado pelo google, a gente tá sendo direcionado pelo facebook, para interesses econômicos. Então, essa construção desse lugar do mais velho, esse desprezo pelo lugar do mais velho, ao meu ver ele faz parte desse pacote completo desse projeto, vamos desvalorizar tudo o que tá ligado ao mais velho porque a gente precisa valorizar a novidade, o novo. Então, você tá sempre criando algo novo, mais novo, então a moda, tem sempre uma moda mais moda, uma novidade mais novidade, e você vai criando um mecanismo de perda de memória, a memória vai se tornando algo muito fugaz, efêmera, e você vai criando pessoas que estão desconectadas mesmo dessa ancestralidade, e estão abertas para o novo. Para o novo, para o novo, para o novo, que é super importante a gente tá aberto para o novo, é a história da árvore, se você não tiver, não tem raiz, só cresce galho, só cresce galho, essa árvore tomba. E aí é muito perigoso isso que se tá fazendo com a nossa juventude, especialmente, porque a gente tá tirando as referências, né. A gente tá criando um grande abismo entre as gerações. Com um bombardeio muito grande de novidades, tecnologias, novidades, novidades, novidades, e tudo indo cada vez mais para um virtual, para uma realidade virtual, e a gente vai perdendo essa capacidade de agir, interagir com o aqui, com o agora, com o nosso corpo, com a nossa presença, com essa criança, com esse mais velho. Então, as crianças cada vez mais sendo seduzidas por toda essa virtualidade, e os mais velhos cada vez mais negando esse lugar, porque aí o que acontece? Hoje em dia ninguém mais quer ser o mais velho. Ancestralmente ser o mais velho era ganhar um posto de autoridade. Quando você se tornava o mais velho, você se tornava uma autoridade dentro da sua comunidade. Hoje se tornar um mais velho é uma lugar onde você vai perder sua autoridade, onde você vai perder o seu poder.

Então, as mulheres hoje não querem perder a sua beleza, porque é colocado tipo isso, poderosa é aquela mulher fatal, maravilhosa, capa da revista. Mas será que é esse o

poder? Esse poder é poder pra quem? Esse poder, é poder de que? Esse poder da beleza que é colocado como o grande ápice da vida de uma mulher, esse super poder dessa beleza fatal, né, maravilhosa, atende a quem esse interesse, né, desse poder assim.

Porque existe esse poder dessa mulher mais velha que é muito grande. Não a toa, a Igreja Católica queimou as que foram ditas bruxas. A gente viveu aí, não sei quantos, acho que foi mais de cem anos, de caças as bruxas, porque elas eram mulheres muito poderosas. Porque eram mulheres que tinham a sabedoria da ciência da vida. Elas tinham a sabedoria sobre a vida, o nascimento, a morte, sobre a sexualidade, sobre a possibilidade de você controlar se você quer ou não ter filhos, esse conhecimento, ele é muito antigo. Ele foi retirado, porque eles não queriam que as mulheres tivessem essa autonomia, essa autonomia sobre os seus corpos. Essa autonomia sobre a sua capacidade produtiva, autonomia de decidir dar ou tirar, enfim, pra mim, esse lugar de desvalorização da mulher mais velha, ele é um projeto do patriarcado mesmo, de retirar esse poder das mulheres. Porque quem guarda essa sapiência do poder feminino são as mais velhas. As mais jovens vão aprendendo, e elas vão aprendendo com as mais velhas, e a partir do momento que essas mulheres mais velhas deixam de existir e deixam de buscar essa sabedoria, porque aí as mulheres hoje não querem mais buscar sabedoria para se tornar mais velhas, elas querem buscar ser eternamente jovens. Então, se eu passo a buscar... se minha energia esta concentrada agora em me manter eternamente jovens eu deixo de investigar esse outro lugar. Que é esse lugar de mistérios, dos mistérios da vida, dos segredos dos ritos de passagem, de toda uma ciência que tá aí guardada e que eram essas mulheres que acessavam esses conhecimentos. Então, é muito cruel, cara, eu acho muito cruel, o que tá posto para as mulheres, tá posto para a juventude, tá posto para as crianças, enfim, eu acho tão absurdo tudo que tá posto aí pra gente aí nesse pacote, do que é o modelo, né, *american day of life...* é tão absurdo, sabe? Porque é um sistema antívida. É um sistema que tá repartindo a vida, quebrando todo esse ciclo, desconectando, que não tá preocupado com o que vai acontecer daqui sete gerações, se a gente mantém esse modo de vida do jeito que ele tá, por mais sete geração, acabou a vida humana, né? Que é isso que o Krenak fala também, a gente vai botar fim a nossa própria vida. Porque o Planeta Terra é isso, já passou dinossauro, já passou eras congelado, já explodiu os vulcões, ele se reinventa, a vida se reinventa... agora a vida humana a gente não sabe o que tá fazendo com ela. E quando a gente perde essa conexão com os mais velhos, a gente tá perdendo isso, a gente tá perdendo essa sabedoria, em pensar em sete gerações pra frente. De pensar que o que a gente tá fazendo agora tem consequências lá na frente, porque essas mais velhas sabem, elas viram o tempo passar. A gente vai envelhecendo, a gente vai vendo as consequências daquilo do que a gente faz. Ah, aquilo que eu fiz com 15 anos que eu tava vivendo a vida como se não houvesse amanhã, ah tô sentindo agora no meu corpo, entendi porque minha avó falava pra eu andar, não ficar descalça quando eu tava menstruada, pequenas coisas, mas que conforme o tempo vai passando você vai falando, caramba, realmente, né. E aí se a gente for pensar no planeta como um todo é isso, o que a gente tá fazendo? O que vai ficar para essas próximas gerações? Então, essa busca por esse modelo, isso que tão fazendo com as mulheres, dessa busca por manter uma eterna juventude artificial, pra mim, assim é desconectar completamente com essa continuidade, sabe?

Falando isso, mas assim, não é querer dizer que sei lá, que nós não possamos usar nossos produtos de beleza, não é um papo negacionista, moralista não, sabe. A gente faz o que a gente quiser, mas eu acho que a reflexão é, a gente tá fazendo isso como uma escolha ou a gente tá fazendo isso porque a gente tá ligado em um botão automático de um modelo que tão dizendo pra gente que temos que seguir? Porque é isso, não vejo problema nenhum, eu vou começar a usar logo, logo meus, uns creminhos e tal anti rugas, não sei o que, mas é isso, é uma escolha porque eu tô num autocuidado, buscando me cuidar, mas assim, eu tenho consciência do que eu tô me preparando para um envelhecimento e de que existe uma sabedoria nesse meu envelhecimento ou eu tô programada pra ficar buscando uma juventude infinita pra eu poder me adequar, porque existe um projeto que diz se eu envelhecer eu vou perder o meu poder, né.

sobre a questão racial, étnica:

Essa questão étnica é bem importante falar, eu me vejo como uma mulher mestiça. Porque eu não gosto do termo pardo, porque pardo é isso, não é etnia, né, não é um povo. E mestiço, quando eu penso em mestiço, eu penso que é isso, uma mistura desses povos, dessas etnias, só pra contextualizar essa questão aí.

Paraquedas coloridos (Metáfora Krenak)

Com certeza na Casa Moringa eu me sinto criando paraquedas coloridos. Porque é difícil pra caramba ver e sentir tudo isso que eu te contei aqui e viver no mundo que a gente vive. Criar um filho... você sente isso também, né? Então, meu filho tem 10 anos e é isso, em vários momentos eu me pego com muitas dores e muitos conflitos, tipo, que mundo é esse que essa criança vai viver, né? E com certeza dói muito ser mulher nesse mundo como ele é. Doe muito crescer nesse mundo. Então, criar esse espaço, ser integrante desta coletiva, ser uma aprendiz dessas tradições, buscar essa liberdade tempo-espaço pra brincar, criar, inventar, é o meu paraquedas. Porque se eu não tiver isso, eu não sei cara se eu dava conta, sinceramente assim, eu não sei se eu daria conta, ia inventar, não sei, a gente é ser humano, né, a gente se adapta. É a minha cura. É a minha cura, eu me sinto tipo em recuperação, uma adoecida em recuperação, sendo recuperada, a brincadeira me recupera. Eu me sinto sendo reflorestada. Eu sinto que a minha história, a minha vida, a história das minhas ancestrais, são histórias de mulheres que foram devastadas, floresta devastadas e desmatadas. E a brincadeira, a coletiva, essa roda de mulheres é um espaço onde eu me regenero e onde eu me refloresto pra aprender a viver com mais leveza, com mais beleza, com mais graça, com mais cor, com mais ritmo, sabe? Enfim, acho que eu não estaria viva, acho que eu estaria só existindo, acho que eu estaria tipo só no automático, como eu já me senti em muitos momentos. Eu já tentei parar de brincar. Teve uma época na minha vida que eu falei, cara tá tudo errado, não tô

conseguindo estruturar nada na minha vida, eu preciso passar num concurso, eu preciso ganhar uma renda fixa, o que eu tô fazendo é uma loucura, como é que eu vou fazer... e eu tentei, eu tentei mesmo me adaptar. Eu conversando com meus irmãos e minha mãe, gente eu quero me adaptar, eu quero me adaptar, eu preciso me adaptar, eu tenho algum problema, e aí eu adoeci. Eu adoeci e eu fiquei muito doente. E aí foi quando eu entendi que era isso cara [emocionada e pausa] que tamo caindo mesmo e que precisamos de paraquedas coloridos.

[fiquei emocionada e conversei um pouco com ela nesse momento do que eu, Luanna, estava sentido]

Palavras finais

Quero pedir a benção! Quero pedir a benção a essa figura Maria das Alembraças, que é uma mestra encantada, essa senhora, esse arquétipo que tá presente na nossa cultura, no nosso imaginário popular, ancestral. Quero pedir a benção às árvores, porque sinto que são elas as pontes de conexão nessa profundidade da vida, da terra, desse infinito, do céu, do cosmos. Queria trazer um canto também, pedindo a benção a Guitinho da Xambá, um mestre que se encantou no ano passado, a Xambá é uma Comunidade Quilombola, urbana, lá em Recife, Pernambuco, eu conheci eles quando eles estiveram aqui em Brasília. Foram eles que me apresentaram a roda do côco, Coco da Xambá. Foi onde eu me encantei também por essa brincadeira do coco. E Guitinho trazia muito dessa ciência da Jurema sagrada, né... essa ciência dos povos da floresta. E ele trazia esse canto que dizia assim:

Na boca da mata

eu avistei

um pássaro cantando

avisando que cheguei

guardião dos caminhos

me proteja dos espinhos

pois trago no coração

ciência boa.

Então é isso, que essa ciência boa alcance muitos corações, porque é uma ciência que só se escuta com o coração.

ENTREVISTA 5

Nome: **Fabíola Resende**

Idade: 35

Data: 07/11/2021

Local da entrevista: casa de Luanna Ferreira da Silva (autora deste estudo) – Taguatinga Norte

Tempo de duração: aproximadamente 2h e 20min.

Poderia me contar sobre três importantes questões:

→ *sua história de vida (pode começar por suas origens);*

→ *você se vê como mulher? como você se vê no mundo como mulher?*

→ *como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres?*

Eu sou Fabíola Resende, eu nasci em São João Del Rei, em Minas Gerais, mas eu fui criada em Nazareno, uma cidadezinha do interior mesmo, dessas que até hoje tem 8.000 habitantes, bem pequeninha, essa cidade interiorana, recheada da fé popular da igreja Católica. Meu pai, trabalhador rural, sempre trabalhando em roça, fazenda, e minha mãe, professora, professora de matemática, e tenho dois irmãos, a Dalila e o Thiago, a gente cresceu junto ali... tive uma infância, sempre falo, muito privilegiada, porque eu brinquei muito. Brinquei de tudo... era daquelas assim... que chegava da escola, tirava a mochila lá e ia pra rua, brincar de bete, pique esconde, pique bandeira... ai, tudo, cai no poço, mês castigo [risos]. Então, eu sempre gostei de brincar. Teve um ano e meio que os meus pais resolveram ir morar em São João Del Rei, e eu tinha 4 anos, então foi a primeira vez que eu fui pra escola, e nessa minha escola, era uma escola pública, ela tinha teatro de bonecos. Toda sexta-feira a gente ia pra uma salinha e tinham as professoras fazendo o teatro, era teatro de fantoches... e eu amava, amava essa escola. Depois a gente voltou pra Nazareno, e foi esse período assim... eu falo, gente teve várias coisas importantes nessa primeira infância, né. Aí a gente voltou pra Nazareno e eu comecei a frequentar a escola, lá. Sempre gostei muito de estudar, minha mãe era professora, então eu tinha que ser exemplo, né [risos]. Minha mãe era professora muito exigente, enfim, eu era uma boa aluna, mas isso nunca me impediu também de eu ser uma criança brincalhona e tal, participava também de grupos de jovem, depois na juventude. E tinha uma coisa que lá em Nazareno não tinha Ensino Médio, só tinha Ensino Médio em São João ou Lavras, então, todo mundo saía pra estudar. Então minha irmã quando fez 15 anos saiu de Nazareno e foi morar em São João Del Rei com minha avó; meu irmão, quando fez 15 anos foi morar em Barbacena e fazer escola técnica, fez escola técnica em agronomia. Ai

eu fiquei sozinha com meus pais durante um tempo, a diferença nossa são de dois anos, quando chegou a minha vez pra onde eu ia?

Aí eu tinha uma prima que morava aqui em Brasília, Adriana, todas as férias ela ia pra lá e a gente ficava juntas, eram primas que viviam as férias juntas, na roça dos avôs assim. A gente tava na mesa da minha avó, eu lembro direitinho dessa cena, conversando e eu lembro dela falando assim, é mesmo, por que você não vai pra Brasília morar comigo [risos], a gente tenta uma bolsa no Objetivo lá pra você e tal, tinha a tia Zeli que trabalhava no MEC, e aí a Adriana já começou a articular isso, eu tava na sétima série ainda. Em janeiro de 2011, a Adriana me chamou para conhecer Brasília, vamos pra lá, aí eu vim conhecer Brasília, aí eu disse, nossa mas é longe, né, meus tios ficavam assim, quer voltar, Biola, quer voltar [risos]? Não, tio. Aí, vim, conheci e passei 2001 todo construindo isso com a minha mãe, aí eu disse, mãe quero ir. Aí fui pedindo, eu lembro que eu passei o ano me despedindo dos meus amigos, me lembro da cena sentada debaixo da árvore de casa e meus amigos de rua passando e que passamos a infância inteira juntos e eu dizendo, gente eu vou embora, e começava a me despedir (emocionou), enfim eu lembro de ter feito essas despedidas assim durante o ano todo. E eu vim. Falei, cara, e eu sempre quis fazer artes cênicas, e na UnB tinha artes cênicas. E até hoje eu me pergunto, por que que eu vim, né [risos]? Confesso. Gente, eu não precisava ter vindo, porque são 1.000 km. Tem Minas aqui pertinho, mas tem Minas longe. E aí foi isso, eu vim, estudei no Objetivo, primeiro bimestre penei, né, sai de uma escola pública do interior, sem muita base, apesar de sempre ter sido bem estudiosa, estudei, estudei, estudei [risos], estudei muito assim, porque era isso, não podia decepcionar, minha mãe fez uma fala assim: você vai, mas se você voltar vai ser a maior decepção da minha vida! Então, eu tipo, beleza! Não volto [risos]! E até hoje eu não voltei e ela doida pra eu voltar [risos]!

Ai eu lembro disso assim, aí um dia a minha tia disse, vamos assistir um teatro. Porque eu já queria fazer artes cênicas, aí a minha tia me levou pra assistir aquele espetáculo do Focolare no Teatro Nacional. Não sei se você tava? Eu assisti aquele espetáculo no teatro Nacional, foi a primeira vez que eu pisei no Teatro Nacional e eu falei, gente, que lugar é esse? Meu Deus, que teatro lindo! Aquela noite eu acho que eu nem dormi, fiquei pensando que eu queria viajar com aquelas meninas do Focolare pelo mundo, Meu Deus, eu fiquei assim, né, e aí depois eu recebi um telefonema perguntando, você não quer participar do teatro, participar do Movimento do Focolare que existe em Brasília, aí eu comecei também, não sei porque eu não tenha me envolvido mais, eu não lembro.

Aí em 2003, meus pais não tinham muito dinheiro para mandar pra mim, o dinheiro que eles me mandavam, eu lembro direitinho, que era 35 reais dos livros que eu tinha que pagar no Objetivo, e 35 reais da passagem, do passe. Então, era muito difícil assim, eu ficava no Objetivo, tinha que comprar lanche, então eu sempre comprava um salgado e um suco, 2 reais [risos], e era esse o meu alimento assim, né. Não tinha. Aí eu já tinha vendido bijuteria lá na oitava série em Minas, foi uma das formas que eu fui conquistando a confiança dos meus pais pra juntar dinheiro, sempre fui meio comerciante, meu pai plantava feijão e eu falava me dá aí que eu vendo, vendia manteiga, vendia feijão,

lá em Minas tinha muito isso. Aí em 2003, em trouxe umas bijuterias pra vender, aí com o dinheiro da bijuteria eu vou pagar um curso de teatro, porque eu sabia que na UnB tinha prova específica, né. Aí um dia eu comprei um jornalzinho e tava lá, curso de teatro no Sesi, 45 reais por mês. Aí eu fiz as contas, o curso era no Teatro do Sesi em Taguatinga, aí eu vi que dava pra ir andando, não ia gastar passagem, né... aí comecei a fazer teatro no Sesi em Taguatinga com um professor. Eu sempre conto essa história, eu não lembro o nome infelizmente, mas ele falou assim um dia, eu não vou continuar com vocês, porque eu vou focar e estudar pro concurso. Eu nem sabia o que era concurso, e eu entendi que pra ele tava sendo muito difícil viver da arte. Hoje eu entendo. E aí eu lembro ele falando de Hitler, e eu gente quem foi Hitler? Eu não sabia [risos], eu lembro de coisas dessa cena, e aí o professor saiu e eu disse, agora vai vir um professor novo, quem vai vir? Aí chego lá no teatro do Sesi e tá o Chico Simões, Walter Cedro e Rose Nugoli, aí eles iam ser os professores de teatro, e aí eu começo a entrar na Cultura Popular e muito me identificar, né. Porque é isso, quem é do interior se identifica com a cultura popular, não tem jeito. Quem não é do erudito vai se identificar, porque vai sentir a cultura popular.

Então, eu comecei o teatro com eles, a gente montou um auto de natal, nesse ano, com músicas do Mamulengo, com várias referências assim que eu nem sabia que era e que hoje eu vejo o quanto foi importante pra mim. Um auto de Natal muito lindo, muito popular. Aí conheci a Tetê Alcândida também que trouxe os figurinos, e conheci a Abadia da Geranium, Abadia fazia teatro com a gente lá, ela fazia uns chaveiros super legal, a cena de abrir as portas, enfim, conheci muita gente legal na época.

Aí nessa época eu sai da casa dos meus tios, fui morar em um quarto de fundos da avó de uma amiga minha, que era perto do Sesi, então dava pra eu descer a pé, e queria o meu espaço. E aí fui morar lá e comecei a conhecer o Mercado Sul, 2004. Eu fui no Mercado Sul a primeira vez, eu lembro direitinho eu descendo o beco assim, né, parecia que eu tava em um outro lugar, a sala do Invenção Brasileira era muito pequenininha, aí tava lá a tolda, uns banquinhos assim, as crianças, aí eu sentei e lembro... aí me veio a memória né da minha infância, da escola, dos fantoches, esse negócio é bom. Que legal esses bonecos, né?

Aí comecei a frequentar mais o Mercado Sul. Aí começou né, Gilberto Gil, Ministro do Ministério da Cultura, toda a efervescência, cultura popular, bolsa de aprendiz. Gente, vai começar a ter um monte de oficina no Mercado Sul: tambor, confecção de bonecos, enfim, aí eu me inscrevi na oficina de confecção de bonecos, que aí também reencontro a Tetê, que ela era a oficineira, né.

Oficinas do Ponto de Cultura e a gente recebia 150 reais, menina, pensa em 150 reais que era assim hoje [risos] fazia muitaaaa diferença na nossa vida. Gente, a gente achava, então, eu sempre dei valor, mas pra gente que era jovem. Aí a gente começou a receber pra aprender a fazer, aí foi quando eu encontro a Lu, Luciana Meireles e a Thabata, porque elas estavam na oficina de percussão com o Carangueijo. E eu de bonecos. E aí eu acho que a Lu ficou na de percussão e na de bonecos também. Aí ela sempre com o caderninho na mão [risos], aí eu disse eu quero ficar amiga dessa menina

[risos] ela é muito organizada [risos] caderninho, ela é muito cabeça, depois eu descobri que ela tinha o apelido de cabeça porque ela tinha a cabeça grande [risos] e era muito inteligente também [risos] ai, ai, e foi isso. E aí, a gente começou a fazer oficinas juntas e aí a gente montou o espetáculo. Aí hoje eu falo, gente o espetáculo tinha que tá vivo até hoje, aquele espetáculo que a gente montou ali, eu olho pra trás e falo, gente não podia ter morrido, precisava ter alguém pra patrocinar esses atores e ficar circulando com esse espetáculo, chamava *Alvorada Brasileira: o massacre continua*. Que era sobre o massacre do Alvorada dos Carajás, um espetáculo super denunciante, e a gente usou quatro técnicas de manipulação de bonecos diferentes, uma tolda gigante assim, linda, linda, linda, aquela tolda que foi até o Augusto, o mestre Augusto já faleceu, que tinha feito essa tolda. E aí foi isso, a gente fez esse espetáculo, ah, antes teve o espetáculo Pavão Misterioso, que a Lu disse que foi a primeira vez que ela me viu, enfim, aí a gente foi construindo assim os espetáculos ali.

E aí eu passei na UnB em 2005, comecei a fazer artes cênicas, passei, passei bem, fiz um monólogo que o pessoal me indicou, foi um monólogo bonito. Enfim, passei na UnB, comecei a frequentar a UnB, mas eu falo gente, as pessoas falam, você conhece fulano da UnB e eu falo não, não. Porque eu fazia duas faculdades ao mesmo tempo, porque eu fazia a UnB e o Mercado Sul. Então, eu ia pra lá e falava, vou voltar pro Beco, né, porque era lá no Beco que eu sentia que tinha que tá. Aí foi isso.

Aí em 2006, eu conheci a Pedagogia Griô. Eu estava na Chapada. Fui pra Chapada com o tico, com a Lu, a gente já tava numa relação bem de amizade mesmo. E o Marcio Caires, do Velho Griô, da Pedagogia Griô, ele tava lá falando da Pedagogia Griô. Era um encontro lindo, gente, saudade de viver essas coisas. Aí ele tava lá falando da pedagogia Griô e ele sorteou um livro, e um ganhei o livro [risos]. Aí eu já hum, isso é um sinal, aí eu li. O Marcio conduziu uma roda, e toda vez que a gente fazia uma roda, eu aquilo assim. E aí em outubro de 2006 teve um grande Encontro de Culturas Populares na Funarte, um encontro que reuniu mestres e mestras do Brasil inteiro, mestre mamulengueiros que estavam esquecidos, foi um encontro incrível. Eu fiz uma vivência com a Lilian Pacheco e o Marcio Caires da Pedagogia Griô e eu fiquei numa imersão em um hotel de três dias, vivenciando aquilo, a ancestralidade, me conectando com a minha mãe, com a minha avó, minha bisavó, incrível assim... e aí nesse evento eles lançaram o edital da Ação Griô nacional. Que era um edital pra pontos de cultura escreverem mestres e mestras de tradição oral e um griô aprendiz. Acho que eram cinco mestres e um griô aprendiz, aí a gente se debruçou na escrita desse projeto, eu, o Chico Simões e a Luciana. A gente escreveu o Chico Simões como griô aprendiz mais cinco e a Luciana e eu ficamos no suporte, tinha uma bolsa também para nós acho que era 150 reais, mas a gente que tocou o projeto. Porque o Chico não tinha tempo, aí a gente escreveu os mestres, que era a tia Jacira, a dona Estelita, o Virgílio, seu Zé do Pife, seu mestre Dico, violeiro do beco, aquele senhorzinho que tem uma tradição com viola, que tava no Mercado Sul antes do Invenção Brasileira, eles fazem violão e viola lá há muitos anos. Então, erámos nós e fizemos uma parceria com a Vilmária, que é a mãe da Luciana, que era professora também. A gente ia com os mestre no CEM 3, da Ceilândia, o mestre Dico eu acho que

ele nunca foi a escola, ele não gostava. Então, tinha perfis de mestre, né. A princípio era isso, eu e a Lu com a cara limpa, a gente sempre ia, a Lu tinha um tambor. E depois a gente foi sendo provocado, né, a construir os personagens, a fazer mais e tal. A gente contava histórias, fazia círculos dialógicos, palavras geradores de Paulo Freire, né, isso era uma metodologia muito legal, levava palavras, é muita coisa, né.

Aí a gente foi ficando como articulador nacional da ação griô, a gente ficou muito envolvidas com a Lilian e o Márcio, acho que Lilian e Márcio viram na Lu e em mim uma potência mesmo de poder dar continuidade na questão griô. Acho que eles perceberam alguma coisa, não sei, porque eles provocaram o tempo inteiro. Tudo o que eu fiz fui provocada pela Lilian Pacheco, então, você vai viajar agora Espírito Santos, Minas Gerais, Góias e eu preciso que você arrume um brinquedo pra você viajar. Tipo assim faz alguma coisa.

Aí eu montei o mamulengo, em 2007. Tá bom, beleza. Aí vou fazer boneco, vou brincar mamulengo. Aí tinha essa história né, mulher não brinca mamulengo. Mulher não brinca... e eu ouvindo o tempo todo isso, mulher não brinca mamulengo. Não tem mulher brincando. Aí eu disse: ah, mas eu vou brincar! Por que mulher não brinca? Essa minha voz aqui vai funcionar pra alguma coisa [risos]. Aí eu lembro dessa determinação assim, sabe. Não me fala que não vai, porque vai! E foi, né. Aí a gente começou a brincar, aí a Lu tava nessa coisa de montar uma palhaça, a Lu sempre foi minha companheira.

O Valter Cedro que tem o mamulengo, ele já tava brincando, ele tem o mamulengo também, e acho que foi com ele a primeira vez que eu entrei dentro da tolda. Tipo, tinha esse discurso, mas ao mesmo tempo eles me incentivaram também, eles me ajudaram. Só que tinha muito isso, a mulher fazia a mulherzinha, aí beleza. Aí eu entrava na tolda com o Valter, fazia uma coisa ou outra, fui entendendo. Aí o Chico começou também a abrir a tolda pra mim e eu fui entendendo.

Aqui eu interfiro de novo perguntando sobre o contato dela com Lilian Pacheco (fundadora da Pedagogia Griô)

A gente se conheceu, Lilian Pacheco, nesse encontro de 2006. Porque aí eu viajei com Chico também, fomos na casa de Márcio e Lilian, são casados, inclusive eles tem um filho que se chama Tainã, que inspirou o nome do meu [risos], que é um menino que hoje é um adolescente, que quando eu conheci tinha a idade do meu, 6 anos, ele era assim sabe aquela criança, ai quero brincar mamulengo, a gente chegou a fazer um mamulengo pequenininho pra ele, um amor. Então, a nossa relação foi se fortalecendo, foi isso. Aí eu tinha feito essa viagem, viajei pelo nordeste durante 30 dias, com o Chico, em um projeto, com o Chico, André Duarte e o Rauni, que era um grande amigo também. Na verdade ele tinha algum parentesco com o Chico. Aí a gente viajou, fez essa experiência de conhecer alguns mestres de mamulengo, né, em Gloria do Goitá, Pernambuco, lá tem o berço do mamulengo, e mesmo nessa época, hoje já tem várias filhas do mestre Zé Lopes brincam, tem mulheres agora lá brincando, eu vejo pela internet, fiquei sabendo já, sabe. Mas nessa

época ainda tinha muito isso, né. E era isso, eu me sentia muito chaveirinho, assim né, na sombra do Chico. Na sombra, aí era isso, eu me sentia a menininha né, não sei, não era um sentimento bom.

E aí tá, foi aí também que eu fortaleci o vínculo com a Lilian Pacheco. Em 2007, ela falou, você vai brincar, faz algum brinquedo. Aí criamos o mamulengo, fiz a minha tolda. O Rauni e o Chico que me ajudaram, eles montaram a estrutura de alumínio. Aí a Bela, fazia artes plásticas na UnB, a gente era muito amiga, até encontrei com ela outro dia e fiquei tão feliz. O tempo vai distanciando as vezes algumas coisas, né. Mas tem pessoas que tão no coração, né. Aí ela tinha um ateliê na Asa Norte, que o pai dela tinha dado, ela tinha um poder aquisitivo maior, e ela tinha máquina de costura e tal, enfim, ela costurou a minha tolda toda, ela fez todas as roupinhas dos meus bonecos, quase todas, teve uma que foi a Nara fez. Aí a gente fez os meus bonecos, fez oficinas, teve a oficina do Moises, que era um grande artista de construção dos mamulengos. Aí a Bela fez uma cabeça, a Nara fez uma, eu fiz outra. Olha essa, essa cabeça tá mais redonda, vai ser no Benedito, olha essa, vai ser da Conceição, aí foi juntando, né. Aí ela me deu essa força e eu consegui ter um teto de bonecos, e foi ali em setembro de 2007.

Aí tem um detalhe, em julho de 2007 eu fui pra Argentina com o Chico. Eu fiquei um mês na argentina, em vários festivais de teatro de bonecos. E eu tava lendo Grande Sertões: Veredas. E aí eu lembro exatamente do momento que eu tava lendo esse trequinho que fala “um boneco, vestido com paletó velho, os braços abertos em cruz no arrozal, não é mamulengo? O pássaro preto vê e não vem, um homem é”. Aí eu tava lendo esse trecho e falei, nossa, Guimarães Rosa cita mamulengo aqui. Guimarães Rosa é mineiro. Aí eu tinha uns caderninhos, anotei e aí comecei a criar o roteiro do meu mamulengo a partir dessa fala. Então, aí nesse julho de 2007 eu tava lá e já tava elaborando, né. Eu queria fazer esse mamulengo, eu queria deixar de ser a mulherzinha do mamulengo do Chico e tal. Aí foi que eu comecei a fazer, aí eu fui criando os bonecos, nessa época, a gente fez o espantalho. Aí eu falei, outra coisa... tinha que ter uma mulher protagonista de luva. Porque todos os mamulengos até então, as mulheres eram de pano. E a boneca de pano, você só faz assim com ela [aqui ela demonstra o movimento com as mãos], a manipulação é muito simples. Não tinha a boneca de luva que você põe no dedo e a boneca tem autonomia para pegar, para tirar alguma coisa, entendeu? Então, eu quero uma mulher, que vai ser uma mulher forte. Que vai ser uma mulher que vai ter pegada e vai saber fazer as coisas. Então eu boto a enxada na mão da mulher, aí eu tento trazer a mulher como protagonista. Talvez ainda no início eu não tenha conseguido.

Aí eu começo a minha brincadeira, faço e vou para o Espírito Santo e a Luciana de Carona, porque ela era a palhaça Carona. Aí nós vamos menina, a primeira apresentação da vida, a gente cai numa quadra de escola com mais de 200 crianças e a Luciana ainda me inventa de fazer uma roda com essas 200 crianças, e uma roda, uma roda gigante assim, e eu misericórdia! Quando começo a fazer o mamulengo a tolda cai, tinha faltado um pedaço da tolda [risos], foi muito desastroso, mas rolou. Aí a Lu tocando a caixa e tal, o microfone não funcionava, não entendiam que tinha que ser um microfone assim, porque você roda no mamulengo e você tem que ter um microfone auricular. Enfim, a

primeira apresentação rolou, mas eu lembro como uma catástrofe [risos] e as crianças super agitadas, porque é isso. Fez uma roda antes, e as crianças huhuhuhu, a boneca nem conseguia falar, porque as crianças falavam em cima [risos].

Enfim, saímos de lá e fomos para uma casa de pedra, coisa mais linda, com o mestre Nelson, gente se vocês puderem conhecer um dia, ele tem um trabalho maravilhoso nas terras do Espírito Santo, morro de vontade de voltar lá. E é isso. Aí depois fomos pra Viçosa, conhecer outros mestres. Serra do Cipó e fizemos essa caminhada fazendo essa apresentação. Então, o mamulengo nasce no Espírito Santo. Depois vai pra Minas e só chega no DF mais pra frente. Eu acho que talvez até por um medo das pessoas que já estavam aqui e faziam e sabiam... eu acho que tem haver também, por achar que não tava preparada pra mostrar aqui em Brasília.

Aí quando eu volto e mostro as fotos pra Lilian Pacheco, ela... não, cadê você? Você não aparece nas fotos. Aí eu disse, uai Lilian, eu tava atrás da tolda. Aí ela disse, não, você pode criar uma personagem que você aparece. Aí eu disse, ai Lilian, não Lilian, mas eu gosto de ficar atrás, eu sou tímida, não sei o que... aí ela disse, não, quero uma foto sua. Pode criar um personagem, uma contadora de histórias, alguma coisa.

Aí menina, fui criar a *Maria de Barro*, contadora de história. Aí eu criei a Maria de Barro, gritadora e contadora de histórias. Uma das versões da origem da palavra griô é que os griôs eram gritadores de histórias de aldeia a aldeia, segundo Hampâté Bâ, historiador africano, um livro bem legal dele. E aí a Maria de Barro gritadora e contadora surgiu assim também, de uma noite eu pensei, já sei também como vai ser o figurino, a roupa... aí, eu comecei a caminhar nas escolas com os mestres com essa personagem, aí eu tinha uma maquiagem com argila, o figurino que a dona Estelita fez, que era uma das mestras que acompanhava a gente em um projeto da ação griô, que era costureira, bordadeira, pintora, ela era incrível, a benção dona Estelita, que ela esteja bem aonde ela estiver, escrevia novelas, escrevia contos, ai ela é muito potente. E ela fez meu figurino, a Maria de Barro. E eu comecei a contar histórias também, contava uns mitos que eu aprendi com a Vanda Machado nas vivências da Pedagogia Griô, a Vanda Machado é uma historiadora, professora da UFBA, Universidade Federal da Bahia, a ação griô tinha consultores e a Vanda era uma das pedagogas consultoras, sabe. A Fátima Freire, filha de Paulo Freire, era uma delas, eu conheci a Fátima Freire de ganhar presente dela, de abraçar ela [risos]. A Ruth Cavalcanti que é da biodança, que é uma pessoa topzeira da biodança, que é professora, incrível. Enfim, conheci muita gente potente nessa ação griô, sabe? Muita gente que me inspirou muito. Então, a Vanda Machado tinha e tem um estudo com mitologias africanas, então eu aprendi alguns mitos com ela, e eu contava com a Maria de Barro e contava histórias também dos mestres. Contava história de vida da dona Estelita. Aí teve uma época que até eu tinha um projeto de escrever livros infantis com essas histórias, aí eu tenho essas histórias escritas, a da tia Jacira, que é menina de pés descalços, porque ela tem uma história de que não tinha sapatos quando era criança, andava descalça quando criança; a tinha a história da Tetê, menina arteira; enfim, eu contava e caminhava com essa personagem. Fazia rodas... que hoje a Maria das Alembraças fala que é uma continuidade da Maria de Barro, ela tem uma origem e uma

inspiração, né, elas são do mesmo planeta, que é essa coisa de trazer memórias. E foi isso. Eu caminhei muito tempo com a Maria de Barro, não sei até quando, uns 5 anos, eu acho, foram muitas escolas. E aí tinha essa coisa, de tá nas escolas com ela e com os mestres.

Mas aí em 2014 eu passei na Secretaria de Educação no concurso, aí eu me tornei professora e aí eu tô mais dedicada hoje à função de ser professora. Menos encantamento [risos] e mais burocracias [risos]. Mas no desafio, né, de levar a arte pra dentro das escolas, de fazer alguma coisa diferente dentro da comunidade onde eu tô atuando. Acho que é isso aí, minha história.

Agora, como eu me vejo como mulher [risos], acho que eu permeie isso assim. Hoje eu me vejo como uma mulher assim, bem resolvida, no sentido de que eu sei meu lugar no mundo como mulher, eu não vou deixar ninguém dizer onde eu tenho que tá, e me vejo como uma mulher que gosta de desafios na vida. Sou mãe, sou casada, eu costumo falar que eu sou a mais tradicional de todas, sou muito tradicional [risos] essa coisa do interior a gente é muito tradicional, né. Sou isso bem tradicional, mas não me deixo ser oprimida, por nenhum tipo de relacionamento, e gosto de tá bem com as pessoas, não gosto de brigar. Então eu me sinto pouco assim quando é pra tá na briga de alguma coisa eu me sinto um pouco presente, acho que eu não sou muito ativista. Acho que meu ativismo é no amor, não sei, acho que no dia a dia, sabe? De tá ali fazendo a diferença onde quer que eu esteja, mas sem precisar brigar, quando é para brigar eu tenho dificuldade.

Como surgiu a Casa Moringa?

Nesse esquema ação griô foi quando eu e a Lu nos unimos mais. Mas a gente também brigou. Teve um momento quando a gente tava voltando da primeira caminhada com o mamulengo, voltando de Minas, a gente parou em um hotel em Belo Horizonte e eu lembro que a gente brigou nesse dia, e a gente brigou porque a gente ficou procurando o lugar de cada uma. Teve uma coisa ali de entender, mas pera aí, qual é o meu lugar, eu também sou aprendiz, mas eu sou aprendiz que tô articulando. Então, assim, eu lembro que teve e aí eu acho que nessa quando a gente retornou eu acho que a gente deu uma afastada. E a Lu tinha isso também, não quero ficar em Brasília, eu vou pra Bahia, e aí foi pra Bahia, o Inácio [filho da Luciana], nasceu em que ano, não lembro, enfim, a gente teve umas idas e vindas. Tanto na nossa relação de amizade quanto na nossa relação de trabalho. E aí teve uma época que ela voltou da Bahia e falou, vou ficar. Acho que ela tinha acabado de voltar pra ficar em Brasília.

Vamos fazer um negócio pra gente ficar nas escolas? Vamos fazer uma coisa pra gente ficar nas escolas e trabalhar com os professores, formação de professores... a Nara entra com formação de softwares livres, designer, a Fabíola entra, não lembro direito a gente entra com a ação griô, da importância de trazer a tradição oral dentro da sala de aula, e tal, vamos fazer isso?

Vamos. Mas como a gente vai fazer isso? Vamos arrumar um nome pra essa coisa, pra esse projeto, era isso. Eu já tava casada com o Henrique e morava ali na CSA, em Taguatinga Sul, e aí elas foram lá pra casa e aí a gente ficou uma manhã inteira pensando em um nome, pensando coisas. Aí a gente começou a escrever palavras que a gente achava que tivesse a ver com isso, a gente escreveu várias palavras em papelzinhos mesmo, várias, várias, eram muitas mesmo, na foto tá lá umas engrenagens, ficou parecendo engrenagens os desenhos que a gente fez. E eu lembro que a gente fez, nossa, parece um nó, a gente foi procurar nó e não sei o que e a gente viu que moringa era um tipo de nó. Nossa moringa é tão legal, né? Moringa pode ser moringa que leva água, moringa é uma árvore que é super nutritiva, tem várias funções, nossa moringa é muito legal, gente, Casa Moringa, casa é um lugar onde a gente quer tá, aí virou Casa Moringa. Nesse dia a gente deu o nome, Casa Moringa.

Mas eu lembro que a gente tava muito nessa, a gente tava firmando ali, sabe? Foi um jeito de firmar, então a gente tá junto! A Nara é minha amiga do Objetivo, a gente estudou no ensino médio juntas. Então, a gente é amigas desde 2003. E é isso, ela me ensina muito, me inspira muito e ao mesmo tempo é isso, ela também se sentiu inspirada nessa coisa da cultura popular e foi conhecendo ali, ela fazia os nossos cenários, sempre ajudou. Por mais que ela não atuasse como atriz, ela sempre tava nos bastidores. A minha relação com a Nara sempre foi mais estável. E com a Lu sempre foi idas e vindas [risos]. Mas ali eu senti que a gente que então tá, a gente tá batendo o martelo que a gente tá junto.

E aí nessa mesma época, eu já tinha morado com a Thabata, a gente tinha ficado muito próximas, e nessa época a gente tava em crise também. E a Lu falou, vamos chamar a Thabata pra Casa Moringa, ela tá numa firmeza muito importante, e aí a gente chamou ela. E a gente chamou ela depois desse dia, então a Thabata fez parte da Casa Moringa durante muito tempo. E depois nem sei porque ela não faz mais, enfim, foi o processo desgastante da criação do Mulheres Brincantes. Foi um espetáculo que a gente criou juntas.

Aí criamos a Casa Moringa nesse dia, e eu e a Lu tínhamos um trabalho no P Norte, uma Escola Classe do P Norte, que era um trabalho de teatro, construção de bonecos, junto com a Tetê também, perna de pau, a gente ensinava as crianças a andarem em perna de pau, era um projeto lindo. Eu fiz minha monografia lá, *Ação Griô no contexto da Escola Classe Setor P Norte*. Então lá foi a escola que eu fiquei mais tempo, fazendo atividades, a gente tinha essas oficinas. A gente também fazia coordenações com os professores, lá e tal. Então, é isso.

Investimos no mamulengo, fizemos caravanas griô, junto com a Lu e a Thabata, tocando no mamulengo. Fizemos caravanas griô também com Maria de Barro, com a Lu e a Thabata acompanhando, com percussão, música, né. Sempre relacionando as brincadeiras com a ação griô. E a Casa Moringa é isso, essa casa que recebe pessoas. Então, a princípio era a Lu, Nara e eu. Aí depois veio a Thabata. De 2015 pra cá, eu acho que veio a Keyane, a Camila veio mais recente, né. E a Lu tá trazendo nesse objetivo de

fortalecer mesmo né, de não deixar acabar. Porque é isso, depois que eu me tornei professora, da Secretaria de Educação, eu tive pouco tempo pra dedicar e também fui mãe, né, que foi ao mesmo tempo assim. Então, acho que a Luciana desde 2015 que tá sustentando a Casa movimentada.

Importância do protagonismo das mulheres na cultura popular, como você vê isso como uma necessidade?

Com certeza, sem dúvida. Quando a gente começou o processo de criação das Mulheres Brincantes, eu lembro muito dessa força de pensar o Boi do seu Teodoro, porque sempre vai ter uma mulher atrás. O nome é do homem, mas sempre vai ter uma mulher atrás sustentando o homem, sempre, em todas as ocasiões. E aí eu lembro muito da gente questionando, mas, seu Teodoro, mas quem é que cozinha, quem é que borda esse boi? Quem é que faz os mutirões de limpeza? Aí a gente vai atrás né, e conhece a dona Maria, a gente conhece a Thamá, né. Isso foi em 2014. Em 2013, a gente começa o movimento de escrever os Mulheres Brincantes, em 2014 a gente estreia. Então 2013 e 2014, a gente vem pra falar disso, pera aí, agora a gente vai falar só das mulheres! A gente vai falar das mulheres que estão atrás desse brinquedo popular, que elas sustentam também os brinquedos, né. Então, tem total necessidade e ainda tem muita coisa pra viver e vencer. A gente precisa, não dá pra dizer assim, sei lá, não existe. Existe. Por que não poderia ser Boi do seu Teodoro e da dona Maria? Enfim, não é só isso, né. É tá se colocando mesmo, se colocar e dizer que mesmo que tenha e leve o nome de uma pessoa, de um homem, e que seja verdade, beleza, essa pessoa lutou pra que isso acontecesse, seu Teodoro foi uma pessoa pra frente mesmo, ele abriu portas pra cultura popular aqui em Brasília, não tenho dúvida disso. Mas reconhecer esse trabalho das mulheres que ficam nos bastidores é essencial. Não dá pra não ser não visto mais. E eu sempre peço para as mulheres que estão brincando mamulengo hoje, eu vejo grupos que tem o homem e a mulher brincando, os dois brincam dentro da tolda, né, mas que a mulher não deixe de ser a protagonista, de se colocar, sabe? E que a gente não reproduza mais, no mamulengo, por exemplo, a mulher frágil e omissa. A gente precisa produzir outra coisa. Quando eu te falei assim, eu achava que tinha colocado a Conceição como protagonista, só em 2014 quando eu fui pedir ao Zé Regino uma ajuda., ah, Zé, você pode dar uma olhada no meu mamulengo, me dar uns toques, em um dia só, eu apresentei pra ele como era, e ele falou assim: você só colocou o discurso do homem na boca da mulher. Aí eu hum, então eu preciso mudar esse discurso dela. Preciso não deixar isso acontecer. E é isso assim, tentar ampliar mesmo os discursos, aí eu lembro que o José Regino também criticou, não é porque é mulher que não precisa usar a força física, tem essa coisa de matar a cobra, no mamulengo tem essa tendência da violência também, né. E eu acho que a gente pode repensar isso também, sabe? Eu tenho feito a cena da cobra de uma outra forma, de usar um outro ser para matar a cobra, mas eu também não quero colocar a Conceição com violência, sabe. Então, não quero reproduzir violência. Eu também não quero reproduzir machismo. Hoje eu tenho uma crise com meu mamulengo porque são personagens negros, né, e eu sou uma mulher branca. Então, eu tenho essa crise ainda e eu não sei

como será daqui pra frente, eu já faço esse questionamento hoje. Será que tá certo isso? Não sei. Eu preciso sentar com os amigos do Movimento Negro e entender o que eles acham. Eu acho que hoje talvez seja até um momento provocativo para pensar nisso, né. Mas aí também, outro dia eu questionando isso a Nara falou: uai, mas você vai botar um monte de boneco branco? Sabe? Não sei. Talvez eu tenha ainda muita coisa para aprender. Não sei se o que eu faço hoje tá certo. Mas é verdadeiro! E aí eu acho que é isso que eu quero que importe, né. E colocar uma mulher que foi a luta, né. Quantas mulheres, quantas Conceição, foram a luta pela terra, pela sua dignidade. Não deixar ser oprimida pelo capitalismo, né, por tudo que tá aí nesse mundo de ruim. Eu acho que a Conceição representa essa força nossa, da mulher que vai ter as suas artimanhas ancestrais pra lutar contra o mal. E eu acho que é isso que nós mulheres fazemos, né. Muitas vezes a gente usa astúcia, não força física.

Espectáculo Mulher Brincantes e falar sobre o termo mulher brincante

Foi um projeto que a gente aprovou pelo FAC. Que eu saiba não tinha esse termo, não. Mas a gente usa porque eu sou uma mulher brincante. Eu lembro que na época do espetáculo a gente ficou em crise com nomes, mas aí a gente, gente, mas é Mulher Brincante, é ótimo esse nome, é lindo!

Hoje eu olho e falo, gente é muito lindo mesmo, né. Falar disso, voltando lá no que falei do seu Teodoro, a dona Maria é uma mulher brincante também, sabe. Ela brinca com o bordado, quando ela borda ela tá brincando. Todas aquelas mestras que estavam ali [se referindo ao encontro das mestras, que aconteceu ontem dia 06/11], são mulheres brincantes, são artistas, né.

Então assim não tinha esse termo, mulheres brincantes, que eu saiba não. Pode ser que sim, né? O mundo é tão [risos]... A gente criou este termo no sentido de chamar as mulheres e trazer essa força. Não é menina brincante. Trazer essa força da vida adulta, que eu acho que era exatamente o que a gente tava passando, né, naquele momento ali, saindo de uma adolescência e entrando na vida adulta.

A gente tinha ideias, ah, vamos fazer um espetáculo. Era muito doido, a gente não sabia exatamente o que a gente ia fazer. A gente queria fazer um espetáculo com a gente protagonizando, com a gente sendo atriz e tínhamos ideias, tínhamos esboços, mas não sabíamos. Aí a gente chamou o Zé Regino para dirigir. O Zé Regino é muito competente, e aí ele trás pra gente levar histórias. Trás histórias pra mim, vamos começar daí. A gente não tinha roteiro, a gente tinha ideias [risos]. E aí a gente começa a criar a partir de histórias nossas assim, mas eu confesso que eu não vou lembrar muito bem como foi cada história assim.

A primeira história era da menina que menstruou, ela tá dançando, livre, leve e solta e ela, vem o sangue né e macha o vestido, então assim. O figurino era muito lindo! Foi a Tetê e a Nei. E essa menina precisa casar, já que ela menstruou. Então tem essa cena, não,

eu não vou, não quero, é uma história que não se acaba, fica meio ali, mas é isso. Tipo ela indo pro altar, mas não é isso e volta. Tem uma cena do Bumba meu Boi que é uma cena mais leve, a gente inverte um pouquinho o papel.

[Interferiu comigo, aqui ela me pergunta se eu conheço a história do boi e eu digo que não e ela me fala]:

Todos os bois tem uma história que a Catirina tá grávida e tá com o desejo de comer a língua do boi. Ela comer a língua do boi do patrão, aquele boi que o patrão tanto ama. E o marido dela vai lá e mata, pega a língua e o patrão fica enlouquecido e manda ele ressuscitar o boi. Aí ele faz um boi brinquedo e daí que nasce o Bumba meu Boi. Porque aí ele cria o boi, bota o miolo homem dentro de um boi, aí dança e faz a festa do boi. Essa é a festa tradicional do boi e esse boi é nascido, batizado, morto e ressuscitado, entendeu? Normalmente nas festas tradicionais do Maranhão tem as datas certas de nascimento, daqui também, não tá tendo por causa da pandemia, mas quando você puder ir em São Sebastião conhecer é isso. É bem legal.

Enfim, aí a gente pega e a Thabata provoca, mas quem foi que disse que era a Catirina que queria comer a língua do boi? Por que não foi o marido que queria comer e matou o boi e colocou a culpa nela? Aí a gente trás os bonecos pra cena, aí é muito legal. Aí gente faz o patrão com o boi, né, oh bozinho, você é tão bonzinho, ai que cheirinho bom, você quer um cuscuzinho, ai faz toda essa relação gostosa com esse boi e com isso, o Chico.... Chico (funcionário), cadê o meu boi, Chico? Ele tava com tanta raiva do boi, porque ele passava fome com a mulher dele, eles não tinham comida. Mas o boi? O boi comia tudo, comia do bom e do melhor. Mas ele e a mulher dele que tava grávida? Aí um dia ele com raiva do boi, deu uma paulada no boi que tava enchendo o saco dele e matou o boi e foi lá o colocou a culpa na Catirina! Então a gente trás essa provocação, nesse espetáculo, e muita gente odiou, mas pra mim é a melhor versão, eu ainda acredito nessa versão [risos].

E aí a gente tem uma cena das velhas, que é uma cena de três velhas descascando mandioca e falando besteira [risos] que até hoje muita gente lembra, qual é a melhor lua de plantar mandioca? [Aqui ela interagiu comigo e eu respondi, a lua crescente... e ela disse: Não, a melhor lua de plantar mandioca é a lua de mel! [Risos]

Então a gente termina o espetáculo nesse nível, falando de besteiras [risos] e ao mesmo tempo muito político. E ao mesmo tempo muito político, quem disse que as velhas não transam, não tem prazer, quem disse que as velhas não vão, né? Enfim, é trazer isso assim, e trazer essa força das velhas tem saberes e que vai cozinhar para um mutirão, e que faz e que faz acontecer, e que fala besteira mesmo, e é o quintal da cozinha que quando as mulheres junta a gente fala besteira mesmo [risos]. E é esse espetáculo, com essa narrativa que foi construída junto, né.

E ali eu lembro direitinho assim, a gente tava indo apresentar no Gama, porque a gente circulou, né, e a gente tava indo apresentar no Gama, e eu e a Lu paramos em uma gráfica ali no areal pra pegar uns panfletos e o Henrique [esposo Fabíola] me liga: “olha,

chegou um telegrama pra você sendo convocada pro concurso da Secretaria de Educação”... e a gente assim, no auge dos Mulheres Brincantes. Com planos de circular o mundo, o Brasil, quem sabe o mundo tava no subconsciente [risos]. Eu lembro que eu sentei com a Lu na calçada e falei, amiga, eu vou ter que fazer uma escolha da minha vida agora. Mas eu tinha dito pra Deus que se eu passasse nesse concurso é porque era pra ser. Então, eu vou ter que fazer a escolha. Aí eu passei mais ou menos um mês em crise, fazendo a escolha, mas eu sabia que eu ia, né. Sem contar que é muito difícil viver financeiramente da arte, gente, como pode? Um negócio tão bom, tão potente! Por que eu não posso receber 5.000 reais por mês pra eu ficar circulando com os espetáculos nas escolas? Faz as contas, o DF tem 700 escolas públicas, quase 800, em um ano eu não consigo atender a todas se eu fizer um espetáculo por dia. E olha a potência que são esses espetáculos, com essas narrativas tão... que é isso... tão necessários e que se o menino vê ele não nunca mais esquece, a gente sabe disso, que fica, que marca, porque é isso que marca. Mas não. Aí é isso, então eu vou, porque eu queria ganhar um salário. Porque ali a gente tava ensaiando todos os dias pra gente conseguir parir o Mulheres Brincantes pra ganhar 2.000 reais por mês, e olhe lá, porque quando tipo faltou isso no figurino, vamos comprar com o nosso dinheiro, então assim, financeiramente é muito difícil. A gente tem esse projeto este ano e ano que vem? Se não tiver? E toda a burocracia do FAC?

O que é cultura popular pra você. Você se sente uma artista da cultura popular?

Então, eu faço cultura popular. Cultura popular pra mim é a cultura que vem do povo. Tem o Carlos Rodrigues Brandão, antropólogo falecido, mas ele tem o livro que é cultura popular. Sabe aqueles livrinhos pequeninhos, tem daqueles o que é cultura popular e outro o que é folclore. Muitas vezes a cultura popular é confundida com folclore. A gente vem de uma escola que a gente prefere falar que é cultura popular o que tá vivo, porque é tradicional. Enfim, mas o folclore é isso, cultura do povo também, né. Enfim, essa cultura são as pessoas que muitas vezes tem o seu trabalho, o seu sustento em um outro lugar e usam da arte mesmo como um refúgio, né. Tipo assim, o Maracatu, os mestres e as mestras muitas vezes não vivem daquilo, eles tem um outro fazer, muitas vezes cortadores de cana, trabalhadores braçais, mas tem aquilo ali como uma arte. Só que por outro lado, eu não acho que a gente tenha que colocar a cultura popular como algo não artístico, é arte. Existe arte erudita e existe arte popular. São diferentes, mas é arte. Não pode dizer, ah, é uma arte menor. Porque a academia olha muitas vezes para a cultura popular como arte menor. Eu mesma tive brigas com professores na UnB, eu tinha um professor de música, de oboé, ele dava uma matéria, sei lá, acho que era noções básicas de música, alguma coisa assim, e eu lembro que na época o Seu Estrela tava começando a tocar e ensaiava lá na UnB. E aí eu disse, pra mim, música é isso. Esse professor disse, isso não é música, não tem nem dois acordes. E eu lembro que eu entrei numa crise com esse professor. Então, a gente sabe que dentro da academia, muitas das artes feitas pelo povo, feita pela cultura popular, não é reconhecida. E eu acho que essa briga a gente ainda tem que comprar.

Você considera sua arte como uma forma de educação?

Sim, eu considero. Eu queria que ela estivesse mais dentro do espaço escolar. Acho que dá pra fazer n questionamentos através de um espetáculo, de uma brincadeira de mamulengo, sabe. Até porque eu não acredito na educação conteudista. Eu vejo que cada vez mais o conteúdo se a gente tá ensinando, ele tá se perdendo. Porque não faz mais sentindo pros meninos. A gente precisa realmente trazer a educação como valores, como coisa a se pensar, questionar. Então eu acho através da arte, se eu faço um espetáculo, dentro da minha brincadeira do mamulengo a gente fala sobre questões territoriais, um cara que quer comprar a terra dos pequenos agricultores pra plantar, né, pra expandir o comércio, então ali dá pra falar de território, né, enfim e de várias outras coisas também, ancestralidade, passado, da aterra, da minha avó. Então, eu acho que isso é educação. Falar sobre direitos humanos é educação.

Você considera a cultura popular como resistência aos padrões que a sociedade dita do que é ser mulher?

Muitas vezes na cultura popular, eu acho que todo mundo que faz cultura popular, seja homem, seja mulher tá na resistência, porque é isso assim. É diferente, sei lá, de um pianista, pessoa que toca em uma orquestra. Hoje no DF tem pessoas que trabalha na orquestra e recebem pra trabalhar na orquestra, mas as mulheres mais ainda né, tem uma resistência sim.

Acho que eu já falei antes sobre isso, eu não me sinto dentro do grupo de mamulengueiros que existe dentro do DF. Existe um grupo, existe um clã. E eu acho que continuar brincando, seja lá onde for, é uma resistência. O meu mamulengo não é muito reconhecido, mas eu tô onde eu tenho que tá com ele. Muitas vezes é um mamulengo de resistência em ações sindicais, em eventos interiores, em escolas, eu acho que só isso já é uma resistência por eu tá conseguindo de alguma maneira tá brincando com ele, sabe?

Já teve momentos assim, beleza, eu não brinco tanto com outras pessoas, com o clã, do patriarcado mamulengueiro [risos], mas já teve momentos de pessoas... ah, você não tá brincando, me vende sua tolda? Tipo, você não tá brincando, me vende seus bonecos? É difícil as pessoas entenderem que existem tempos. Tem essa coisa, como uma mulher de nove meses vai brincar mamulengo? Como uma mulher parida vai brincar mamulengo? Homem não, cara, homem pode brincar mamulengo todo dia, ou fazer filho, né? Eles conseguem. Mulher, não. A gente tem outro tempo. Tem outro ritmo. E eu acho que isso é uma resistência.

Porque querendo ou não, 2007 a primeira vez que eu brinquei, nós estamos em 2021, 14 anos na resistência. Claro que, o mamulengo que nasceu depois pode ter feito muito mais brincadeiras, porque eu vou no tempo, no que dá pra fazer. E é isso, o período

que eu fiquei mãe, que eu fiquei de licença maternidade, enfim, não são períodos que contam, né.

Como é pra você ser mãe?

Ai, Luanna [risos]. Eu sempre quis ser mãe. Eu sempre fui uma criança que gostava de cuidar de criança, eu amava. Eu amo ainda. Mas eu tinha essa coisa assim, eu precisava ser mãe. E eu sofri um aborto antes do Tainã. Eu tive um aborto espontâneo. E eu achei nesse momento que talvez eu não conseguiria ser mãe, foi bem difícil. Então, pra engravidar do Tainã eu fiz um tratamento, tive todo um cuidado e tal, e é incrível, né, um amor que é lindo é maravilhoso.

Mas quando eu fui mãe, quando ele nasceu e todo o processo assim, eu falei, cara, que energia que é ser mãe, né? Tipo assim, a gente não tem noção do quanto você precisa ter energia antes de você ter filho. Não dá. Até falei outro dia com a Lu, ai amiga, desculpa se eu não fui presente na sua maternidade com o Inácio, nos primeiros meses de vida, porque cara só depois que eu fui mãe que eu entendi a dedicação exclusiva. E assim, eu tenho um companheiro que é presente, que foi e sempre foi pai presente, eu divido esse lugar junto com ele. Mas gente, aí todo mundo fala, mas você não quer mais? Não, eu não quero. Tá bom. Porque eu acho que antigamente as mulheres criavam os filhos, sei lá... juntas. Sei lá, tinha 7 filhos e o outro filho criava o outro. Enfim, era outra relação hoje a gente cria o filho muito sozinho, né. E eu me senti muito desafiada. E eu nunca quis abrir mão dos meus trabalhos, né. Então, eu me sinto sobrecarregada as vezes. E eu quero ocupar esse lugar bem e eu acho que eu ocupo bem, com meu filho. E eu amo muito e é muito amor. E eu tenho certeza que se eu não tivesse tido, eu teria uma frustração. Acho que tem mulheres que não tem, e estão bem resolvidas, né. Eu teria ficado frustrada. Então, eu acho maravilhosa a experiência de ter sido mãe, mas eu vejo que é muito mais do que trabalhoso. É uma demanda, uma dedicação, exclusivo mesmo. É isso, ontem eu fiquei fora a tarde e a noite, tenho trabalhado muito também durante a semana e aí hoje [domingo] seria um dia para ficar com ele e já ia ficar fora, e aí você já se culpa. Meu Deus, que mãe horrível eu sou. Essa demanda emocional já é uma demanda.

Paraquedas coloridos (metáfora Krenak)

Com certeza é o paraquedas colorido da minha vida. Eu sinto que a Casa Moringa, tudo que acontece, os eventos, as apresentações, tudo o que a Casa Moringa me proporciona, me faz reconectar. E eu acho que por mais que a gente esteja caindo, a gente não pode deixar de reconectar de alguma maneira com a nossa ancestralidade. Porque é isso, o passado que era pra ser o nosso futuro, principalmente os povos indígenas! Então, assim, tudo o que a gente vivencia dentro das culturas populares, dentro das culturas brasileiras, né, eu acho que faz com que a gente tenha vida colorida, né.

Então assim, quando a gente vivenciou um governo de esquerda que proporcionava que pessoas pudessem vivenciar a arte, em qualquer lugar, e que evidenciou a arte popular, a gente viu vida, a gente viu esperança. A gente vivenciou um momento histórico no Brasil. E a gente viu muitos paraquedas recuperando outros paraquedas, a gente viu mestres e mestras que achavam que seu legado tava morto. E por ter tido um governo que valorizou e falou assim... isso aqui é lindo, isso aqui não pode morrer. Ninguém tinha noção do era que esses 150 reais pro jovens conviverem com mestres e aprenderem ofícios. Foi ali que muitos saberes tradicionais não se acabaram, por essa valorização. Então, resistir fazendo cultura popular, brincando mamulengo, o próprio mamulengo, ter tido efervescência, vários grupos de mamulengo aqui no DF teve incentivos, né, que aí eu fiquei aqui viajando na imagem dos paraquedas puxando outros assim, sabe? Pra não deixar morrer antes da hora. Porque por mais que a gente esteja caindo, a gente não pode desistir antes da queda né, antes de acabar. Deixar tornar vivas algumas coisas e puxar. Acho que as culturas populares é uma delas que a gente precisa, e serão várias coisas, né, quando a gente fala de cultura popular a gente tá falando de... sei lá, quantas artes, cavalo marinho, coco, ciranda, acho que eu não consigo nem começar... jongo, isso falando de música, quando a gente vai falar de bordado, de bordadeiras, de teatros, de danças, de danças populares, reisado, folias, tudo isso são efervescências e são vidas, que a gente não pode deixar acabar.

Eu me sinto muito privilegiada. Toda vez, como ontem, que a gente participou da roda com as mestras, eu me reconecto. É um fio que eu preciso tá segurando pra ter minimamente saúde mental e esperança na humanidade. A gente precisa tá se encontrando, né, estar em comunidade. Pra gente entender que vivendo vale a pena, né. Tem que ser com alegria, né. Aí eu lembrei de uma frase do Belchior... a felicidade é uma arma quente. Tem uma música do Belchior que fala isso, “a felicidade é uma arma quente”. A gente vive em um momento em que as pessoas falam de armamento pela a arma da felicidade [risos] e levar isso para os outros, né. Porque a felicidade contagia. E a brincadeira é felicidade.

Palavras finais

Eu lembrei de uma coisa, eu falei pouco da Tetê, mas a Tetê é uma mestra fundamental na nossa jornada, sabe. E a Tetê só não é mais do que ela é hoje, enquanto artista, porque ela foi oprimida pelos os homens. Eu tenho certeza disso. Por ela ser uma mulher que fala, uma mulher que se coloca e que sempre se colocou. Ela foi excluída, sabe? De processos criativos artísticos, eu não tenho dúvida disso. A arte e a criação da Tetê, ela tinha que tá em um outro patamar hoje, de reconhecimento nacional. Quando a mestra ontem falou, vamos tornar essa cozinha patrimônio material da humanidade. Aí

eu perguntei, Tetê você já tinha pensado nisso? Ela... oxê, lógico que não, nunca. E é isso, a Tetê é um patrimônio material de Taguatinga, da Ceilândia.

O que a Tetê faz naquele P Norte, naquela comunidade, ninguém faz. Ela é um líder comunitária, ela é uma artista, ela é uma mulher que precisa ser colocada no lugar que ela merece, sabe? E eu tenho certeza absoluta que ela só não foi pelo patriarcado. Ela não foi reconhecida como artista, porque eram os homens da geração dela que tomavam as rédeas de tudo.

Eu fiquei com essa questão na cabeça, você entrevistou ela, né? Ela é uma grande guerreira. Eu acho que ela foi silenciada por muito tempo.

ENTREVISTA 6

Nome: **Camila Oliveira (Camô)**

Idade: 30

Data: 25/11/2021

Local da entrevista: Arniqueiras (Casa de Camô)

Tempo de duração: aproximadamente 1h e 30min.

Poderia me contar sobre três importantes questões:

→ *sua história de vida (pode começar por suas origens);*

→ *como você se vê no mundo na “categoria” gênero?*

→ *como chegou na Casa Moringa e qual é a sua relação com esta Coletiva de Mulheres?*

Parece fácil falar do nome, mas não é tanto. Eu tô num processo de transição de gênero, então é tipo... eu tô exatamente no momento em que tipo assim, qual nome vai assinar uma história nesse momento, essa história agora. Porque isso é um documento. É uma forma de contar histórias. E muitas coisas são importantes, dentro da cultura popular, de tudo assim que a gente faz, protagonizar as coisas pelos nossos nomes.

Eu tô realizando um projeto agora e a ficha técnica é um grande processo, eu olho e falo, cara, quem vai assinar essa parada? A Camila ou o Francisco? Então, não sei. Ultimamente eu tenho me identificado como Camô. É um apelido antigo. Mas meu nome que meu pai e minha mãe me deram foi Camila Oliveira.

Eu nasci no Distrito Federal, cresci no Gama, na cidade satélite do Gama. Fui bem menina de rua. Meu sonho era ser jogadora de futebol. Não foi possível porque inventaram certos limites, né, pra quem foi identificado como uma mulher. E aí, minha mãe, sou filha de Ivete Mangueira, neta de Estelita Mangueira, bisneta de Filomena Mangueira de Souza. E neta de Maria Rodrigues. Filha de Nivaldo Rodrigues, meu pai, sou filha de Nivaldo e Ivete. Minha mãe veio da Bahia e meu pai veio de Pernambuco. E eu cresci muito forte dentro desse espaço de diversidade. Que na verdade não era diversidade na época, mas era ali o meu berço, um lugar bem nordestino assim. E aí fui crescendo e sempre estudei no Plano Piloto.

Minha mãe sempre fez muita questão de que a gente estudasse nas escolas públicas do Plano Piloto pela infraestrutura, pelas oportunidades, por aprender a andar na cidade, pelo fato também de ela trabalhar no Plano Piloto. E aí eu fui vendo a diversidade, porque

todo mundo era filho de alguém de outro lugar. Fui vendo que a gente era uma das primeiras gerações daqui, né. Sou brasileiro, sou do Distrito Federal, sou do quadrado. Nossos pais já não. Isso foi uma coisa bem importante na minha formação.

Cheguei a estudar na escola de música. Minha mãe sempre fez muita questão de colocar a gente perto das artes. Principalmente, eu que sou a caçula. Tive mais oportunidades, porque cheguei numa época que os meus pais estavam mais alicerçados materialmente, trabalho, mais velhos. Meus irmãos não tanto. Então, eu tive oportunidade de estar mais perto na arte.

Quando eu nasci, quando eu tinha mais ou menos 4 anos, minha mãe entrou na UnB, fez pedagogia, então isso transformou completamente a história da minha família, a minha, dos meus irmãos, dos meus primos, de tudo assim, outro acesso a vida, a cultura, a arte. Por exemplo, eu nunca apanhei, meus irmãos apanharam. Uma coisa que fez bastante diferença. Minha mãe a partir daí, ela ficou muito mais perto dos poetas. Trabalhou também a vida inteira perto dos sindicatos, dentro do sindicato, da luta dos trabalhadores. E eu acompanhei muito ela. É muito doido eu falar tanto da minha mãe, ela faz parte da minha história. E aí pude sempre tá flertando com isso, com a cultura, com a arte, com esse fazer, com a poesia, com a educação.

Quando eu entrei na escola de música, eu não queria estudar na escola de música. Eu detestava, achava tudo muito quadrado. Nossa Senhora, tinha que tá lá porque eu tinha passado, tinha passado no sorteio. Negar este sorteio era um grande absurdo pra minha mãe, porque como que ela ia pagar música pra mim, não tinha dinheiro. E lógico que meus irmãos quiseram, eles não passaram, eu passei, então ela disse, você vai estudar. Eu queria jogar bola! Me deixa jogar bola, pelo amor de Deus! Eu fui até reprovar, eu reprovei para sair do negócio. Mas teve uma coisa incrível, que foi, tipo, na escola de música, para percepção musical, de 15 em 15 dias a gente vai assistir os recitais, isso pra mim foi incrível! Tipo assistir, duas vezes por semana, três vezes por semana, várias vezes, pessoas tocando, fazendo recitais. Era a melhor parte mesmo. Agora estudar, meu Deus do céu, eu falava gente o que eu tô fazendo aqui. Só que ao mesmo tempo eu tinha facilidade de pegar as coisas. Até que um dia, eu fiz quando eu era criança, aí eu parei, com dificuldades da família financeira e não sei o que. Aí depois mais tarde, voltei. Ao invés de jogar futebol, eu estava sendo obrigada a estudar música, isso não se faz, obrigar a estudar música. Eu odiava aquele processo. Mas eu aproveitei assim, foi bastante iniciático em bastante coisas. Eu acho que eu aprendi muita mais na convivência de andar naquele corredor, e ver todo mundo com os seus instrumentos, ver os instrumentos. Os instrumentos existem. Coisas existem. Pegar e ouvir. Ficava muito namorando nas janelas das aulas. Tinha um professor de violino que eu era uma aluna de ver, ficava vendo ele dar aula para os alunos, eu ficava lá olhando, eu tô ótima aqui, isso aqui que eu gosto de fazer.

Até que um dia, eu era criança, tinha uns 10 anos, apareceu na escola de música o Seu Zé do Pife, e o irmão dele João do Pife. Eu tocava asa branca na flauta doce, foi uma das primeiras coisas que eu aprendi a tocar na flauta doce. E isso era uma grande comoção

para a minha avó, pra tudo assim, era uma coisa assim. E aí quando eu vi o Zé do Pife e o João do Pife entrando naquele salão e tocando daquela maneira aquilo... eu falei, gente, agora eu tô entendendo o que era para aqui ser, nossa, eu quero isso bonito desse jeito, é fácil, é leve, é tranquilo, é sabe, gente, agora, eu virei algumas coisas assim.

E aí depois mais tarde eu voltei para a escola de música, não queria, não sei o quê, bem distante disso, voltei a estudar no Gama, então me separei de algumas coisas, de certas convivências, de ver, de ter algumas coisas.

No meu ensino médio eu conheci o Mercado Sul. Nessa época, eu tinha muita fome do mundo. Eu era bem cdf assim, eu gostava mesmo de estudar, minha mãe sempre incentivou muito a estudar. Estudar era muito importante, muito importante mesmo. É o único jeito, tá entendendo? Se você não estudar, tá fudido. O único jeito que a gente tem aqui é estudando. Então sempre foi muito sério estudar.

Ao mesmo tempo, de um lugar de muita responsabilidade. Porque minha mãe nunca foi de cobrar coisas. Tipo assim, você sabe que isso é importante, até que um dia eu reprovei. Mas eu reprovei porque, era a mesma relação que eu tinha com a escola de música, foi quando a gente se mudou pra cá (Arniqueiras) inclusive. Isso daqui não era nada disso aqui antes. Minha mãe girou na vida, comprou esse lote, aí teve a separação dos meus pais, enfim muita coisa aconteceu. E foi um grande giro. Eu odiava aqui, porque não tinha, ainda não tem, ônibus. Aqui era barro tudo. Eu adolescente, eu tava no auge, tipo de estar ocupando a minha cidade, o Gama, eu andava para todos os cantos e de repente perdi toda a autonomia, sai da minha escola, sai do meu time de handebol, do time do futebol, não tinha nada aqui pra gente. Fui estudar em uma escola que estava completamente sucateada, que era o Setor Oeste, não tinha educação física. Fiquei tipo velho, e eu tinha muita vontade, muita esperança, muita vida. Eu matava aula pra ir pra biblioteca, por exemplo, era tão certinha, tão nerd, ou para ir para o parque para escrever, escrever carta... ou ir para o Mercado Sul.

Quem me levou até lá (Mercado Sul) foi o Abider, filho do Miqueias Paz, que é companheiro da minha mãe, minha mãe faleceu faz pouco tempo. E aí foi incrível este encontro com o Mercado Sul, o Virgílio, bonecos, e assim, cheguei num lugar, ao mesmo tempo eu tava vivendo meu luto de não ser jogadora de bola, e aí também surgiu a oportunidade de encontrar o Seu Zé do Pife.

E a gente começou a ficar mais profundo, reconhecendo coisas, isso na adolescência, em algum momento quando eu estava estudando pro vestibular. Quando eu ainda tava estudando, eu cheguei a matar aula também, na época tinha um onibusinho do CCBB, e aí rolou um festival lá que foi o Epifanias, que foram vários mestres de pifes, eu tenho esse livrinho até hoje. Eu passava pelo buraco da grade, ia pra UnB pegar o onibusinho, assistia as paradas, ficava tranquila, e falava, gente, sem tempo irmão, tenho muita coisa pra fazer galera, o mundo tá acontecendo, e vocês me colocando pra fazer isso? Não dá pra mim.

E minha mãe, foi mais que fosse muito assim, de algum modo, eu acho que por trás ela ficava tipo numa vibração assim, sabe, quando hoje eu olho. Não foi de boas reprovar, foi tipo lapada na rachada, foi de boa não. Tive que estudar muito depois. Perdi a confiança, né.

Tive um momento que eu fiz exame pro vestibular, que queria fazer antropologia, na época, fiquei encantada, queria viajar, tinha isso, queria pegar nas coisas, e aí estudando pro vestibular, minha mãe me incentivou a fazer uma aula de teatro, que era segunda, quarta e sexta no espaço Renato Russo, com Adriana Lodi. Muita gente do Teatro de Brasília passou por ela. Foi traumático pra mim. Nunca mais fui pro teatro por isso. Brincadeira. Quer dizer, demorei a voltar. Mas de lá, vi um cartaz que era da Faculdade de dança. No meio disso tudo, desse caldeirão todo, eu cheguei no Seu Estrelo e fiquei 10 anos no Seu Estrelo. Enquanto isso me formei em dança ou desformei [risos] mesma coisa ao mesmo tempo.

Enfim, sempre dei muito migué nesses espaços de educação meio assim, sempre tive a teoria de que o verdadeiro cdf, verdadeiro estudioso, não é SS. O SS tá muito quadrado lá só lendo o PDF. O MS tá lá estudando e ainda tá vivendo o mundo, botando em prática as paradas, tá discutindo, tá vendo, tá ouvindo. Tá lá matando aula porque tá tendo outra coisa mais importante que ficar lá sentado numa cadeira. Tá cumprindo suas responsabilidades de o quê? Sei lá, de pelo menos vencer um pouquinho da chantagem de algum fracasso, né, de algum fracasso do sistema. Eu preciso de um diploma para dizer que sabe de alguma coisa. Não sou contra a escola. Alias, eu adoro. Minha mãe, escute aí onde você está. Acredito na escola. Mas talvez é uma luta profunda aí, bem profunda. Porque nem todos os profissionais de educação querem essa mudança, também estão cansados, é um monte de coisas, é muito complexo.

Que doido falar sobre história de vida e improvisar, né...

Cara, coisas me guiam... muito forte isso, quando eu estava na escola de teatro, no espaço Renato Russo, alias um espaço que resiste na cidade, querem tornar aquilo lá em um grande shopping, botar comércio lá dentro, enfim, várias coisas, acabou de reformar e terceirizar a parada, eu achei que o cartaz do IFB, eu passei na primeira turma de dança do IFB (Instituto Federal de Brasília), salve Lula, meu presidente! Eu achei que era um curso de terça e quinta. Quando eu vi eu passei em uma Escola Superior. Eu falei, que isso! Eu tive que abandonar o teatro, porque era grade fechada, primeira turma e tudo mais. E eu queria estudar antropologia, graças a Deus, eu não estudei, porque, eu não ia aguentar ficar sentada lendo teses e dissertações e só sentada, ou observando, tudo bem que eu tô diminuindo o que seria a antropologia, mas ou não também. Mas eu pude chegar num lugar com presença e compreender que do corpo tudo faz. Eu tive a impressão que esse curso de dança que eu fiz, ele me preparou para eu ver que dali eu podia fazer qualquer coisa. Qualquer coisa que eu fizesse, se eu fosse estudar astrofísica, se eu fosse estudar química, qualquer coisa que eu fosse estudar eu teria uma outra relação com as coisas, porque ia ser em função ou em poesia de estar vivendo aquilo, vivenciando aquilo, tornando aquilo vivo, perto. E isso me transformou no sentido do quanto, caracas, eu

precisei chegar aos 20 anos para ter a base para me sentir presente, pra unificar, integrar o meu corpo com as minhas emoções, com os meus pensamentos, com os meus desejos. Quebrar questões dessas dicotomias, filosofar sobre o corpo, sobre a vida, a fome do mundo, enfim. Estar no corpo é ético. Estar em sim. É o primeiro passo para você protagonizar uma história, pra você ser um cidadão, contar sua história, conhecer a história dos seus, precisa sentir, precisa sentir, primeira coisa, precisa assumir que sente. Precisa degustar que sente. Fazer sentido a partir desse sentir. Acho que nesse sentido de ter estudado dança, me preparar para qualquer coisa que eu quisesse ser, porque a partir dali eu podia saber a partir de onde eu poderia dar sentido das coisas que eu fosse falar, sobre olhar.

E aí isso fez uma completude, minha formação na dança, com a minha formação dentro da tradição oral no Seu Estrelo, no meio disso tudo, quando eu tinha mais ou menos três anos no Seu Estrelo, eu participei de um projeto que foi de viajar pelo Brasil, num programa de tv, independente também, conhecer histórias, conhecer lugares, histórias inventadas por nós – contar histórias é inventar histórias – isso foi muito transformador, porque também além de estar em uma formação dessa, estar dentro do terreiro brincando, ver o mundo através do quintal, eu pude ir pro mundo com o quintal dentro de mim, transformar o mundo num quintal assim, agora o mundo era realmente o quintal, e a viagem tinha uma coisa muito interessante que era não chegar em lugar nenhum. Não tinha o objetivo de chegar, de chegar em alguém ou algum mestre, tipo assim, tamo aqui para descobrir, tamo jogado no mistério. E foi muito interessante. Conhecemos algumas pessoas, mestras, Dona Dalva que faleceu, esse documentário, esse trabalho é um cemitério de senhores e senhoras muito impressionantes. Alguns vivos, alguns já se encantaram. Dona Dalva é uma delas, ela tá em um dos meus trabalhos, é da Pé de Vento, a Pé de Vento é filha da estrela Dalva, e é uma lembrança da Dona Dalva, é uma homenagem, ela era marisqueira, limpava peixes, lá em Araci. A gente parou lá por acaso, pra dormir uma noite, conhecer, atravessamos o rio, e de repente ficamos lá dois meses. Conversando com ela (Dona Dalva). Dona Luzia, quilombola, calunga, nossa, não tenho palavras pra Dona Luzia, faz remedinho... pinga e as ervas dela. Uma vez eu perguntei pra ela, Dona Luzia, como é que a senhora sabe assim, quem te ensinou? Como a senhora sabe que essa planta é pra isso? Aí ela... da natureza, da natureza das ideias. Muitas coisas... Aprendi muito!

Voltei pra casa e fui editar esse trabalho e fui morar no sul, fui pra Blumenau, Santa Catarina, viver o extremo. Quando eu conheci o sul eu falei, caracas, isso é Brasil, velho! Uau! Sempre morei em uma cidade meio da utopia dessa diversidade de todo mundo aqui assim, meus pais viajar, a gente ficava indo pra Bahia, isso era Brasil. De repente, parei num lugar onde parecia sessão da tarde! Era o cenário de sessão da tarde, casas com graminha, sótão, sobrenome das pessoas era importante, eu fiquei uau. E via de fato a distância de uma representatividade da televisão, porque de fato eu via eles. Isso aqui existe. Eu não tô brincando quando eu falo que era como na sessão da tarde... era exatamente isso, a casa na praia, a viagem de verão, o porão, as mães tinham seus papéis, o irmão mais velho, a tarde de chá, o crochê, a caridade, eu fiquei uau... foi bem pesado,

na real... eu ainda morei lá no momento que a gente tava vivendo o processo do golpe. Então foi brincadeira não assim. Eu fui sozinha editar o meu trabalho com esse coletivo do Seu Estrelo.

Aí voltei, quando eu voltei fui pro Seu Estrelo, e aí continuei até por uns três ou quatro anos. Quando eu fui, eu nunca senti que eu tinha saído. O meu trabalho inclusive sempre foi muito a partir disso, com o olhar da brincadeira, bem sério. E aí voltei, documentei o áudio visual deste trabalho que ficou muito presente, e isso acabou sendo um ganha pão, não achei que eu fosse fazer isso, na faculdade eu comecei a fazer audiovisual, na faculdade com a videodança, e isso virou um aspecto documental. E as coisas se entrelaçaram, entrelaçou o audiovisual com a dança com a brincadeira, enfim, porque há um jeito diferente de fazer quando a gente tá falando de cultura popular. Sobre tudo. O teatro é diferente, a dança, o jeito que se chega em um lugar, como fazer, como vou entrevistar, o que eu vou querer saber... nunca é sobre, nunca é sobre algo, é ao redor daquilo. Ao redor daquilo me mostra muito mais do que eu perguntar, o que é isso? Porque é exatamente o tempo de eu parar, e ficar ali, vendo, conversando ao redor disso. E aí tudo isso vai me dando pistas profundas sobre aquilo. Não há uma tentativa de explicar as coisas, mas de saborear elas, de ver a cor. Então, a brincadeira, ela foi dando sentindo a partir desse corpo que brinca a esse fazer. O audiovisual foi muito importante. A dança, dar aula de dança. É difícil dizer do que eu dou aula.

E aí em algum momento no Seu Estrelo senti que ficou pequeno. Senti que o meu sonho era grandão. E de que eu precisava protagonizar uma brincadeira, de que eu precisava ter uma brincadeira. Não necessariamente eu precisava sair de lá para eu ter uma brincadeira. Talvez isso na verdade fosse o ideal, talvez não, seria o ideal. Mas a vida sabe de muita coisa. Então eu tive que sair e nesse processo eu encontrei a Luciana. Descendo em uma das manifestações, tinha acabado de voltar para Brasília. Voltei pro Seu Estrelo, não sei o quê, queria fazer uma brincadeira, tinha umas paradas, tava com fome de tudo de novo, em 2016. Isso, 2016, manifestação contra o golpe, impeachment da Dilma. Encontrei ela descendo a rodoviária, encontrei ela, a gente sentou no meio fio e começou a contar várias coisas, vontade de fazer, a gente nem desceu. A gente sentou, na beira da rodoviária ali, na encruzilhada, e começou a falar várias coisas e vontades e não sei o quê, e tá, e aí ficou, o impeachment aconteceu, o golpe aconteceu, continuei no Seu Estrelo. Ela (Luciana) vivendo vários processos com a Maria das Alembraças, sabendo que tinham coisas ali pra acontecer.

Aí tava no Seu Estrelo, continuei lá e chegou num momento que pensei, agora tenho que partir, tenho que fazer alguma parada. E aí foi quando eu resolvi fazer uma viagem pra Bahia e Pernambuco. Ficar um mês em cada lugar, eu sabia que eu precisava encontrar alguma coisa ou reencontrar alguma coisa, e também em uma busca mais literal em relação às minhas origens. E aí fui pra lá, o meu próprio trabalho já tinha aberto portas e encontros e pessoas que poderiam me receber e enfim, em Pernambuco, menos, foi mais desafiador, é muito machista, todo lugar é, mas ali tem uma peculiaridade, subestimam muito, se você chega lá sozinha, sem uma pessoa e sem um nome. E eu não queria chegar com o nome do Seu Estrelo. Eu queria agora provocar esse deslocamento em mim de

bancar a minha parada. Falar assim, quem tá chegando aqui sou eu. E aí fui pra lá. Na Bahia foi incrível, recebi um grande colo, Iemanjá dorme ali, muitas amigas, construí, aprofundei muitas amizades. Conheci uma artista incrível, Aline Corujas, na época. Vou falar de novo, porque eu acho que é melhor falar de outra maneira. Cheguei em Salvador e conheci muitas artistas e um deles foi muito importante, que é o Alien, Alien Flora Judith, é o nome, hoje ele faz cerâmica, pinta. Foi muito importante, ali eu aprendi muito sobre o poder das mãos, construir coisas.

E de lá fui pra Pernambuco onde eu pude brincar com alguns brinquedos. Com o Boi marinho do Helder, mas foi bem rapidinho, nada de eu me envolver muito. Como eu já era amiga e a gente já se conhecia do Seu Estrelo, foi legal. Foi legal inclusive para ver relações de poder, essas coisas. Discursos também. Identificar meus aliados e ver o que eu tava querendo.

Tinha uma demarcação muito grande em relação à mulher brincante pra mim, pra eu me agarrar em alguma coisa, na época, acho que sempre, talvez um dia não, mas até ali sim. E ali brinquei com o Maracatu do Coração Nazareno, que é um maracatu só de mulheres de Nazaré da Mata, que é a capital do Maracatu Rural. Ali a cidade é um terreiro, de Jurema, de tudo, é a guerra na brincadeira. E é um lugar muito violento em relação às mulheres, muito mesmo. Cada história... elas são muito subestimadas, de dizer que aquele não é um maracatu de verdade. Porque, primeiramente aquilo lá é uma ONG, que cuida de vários processos das mulheres, por exemplo, casar elas, pra que quando os maridos morram, se morrerem, elas terem o direito de se aposentar, porque elas ficam a vida inteira cuidando de casa, né, esse tipo de coisa. Até que elas, não, a gente vai brincar também, fundou o maracatu ali dentro, o Coração Nazareno, isso no interior de Pernambuco, na Zona da Mata Norte. E ali os caras, por exemplo, é um outro processo, é um outro tipo de tradição no qual as mulheres são proibidas, proibidas mesmo, hoje em dia, tem algumas que aguentam o tranco. E graças ao Maracatu Nazareno. Porque entra num lugar do tipo, 'tá vendo como a gente deixa'. E aí as histórias das mulheres são bem fortes, muito fortes, a Catita, é tipo para as mulheres... processos de tortura psicológica, de cortar os cabelos delas, de ser esfaqueada, de mulher que leva ferro na cara, e daí pra mais. Então, foi muito forte brincar com elas. Ver uma mestra cabocla na minha frente puxando o cordão, tive a oportunidade de ser a reamá, que é uma figura do maracatu rural. Foi uma grande honra. Voltei pra cá com sangue no olho.

Voltei com sangue no olho. E não estava mais disposta, na época, a trabalhar e não ter reconhecimento de muitas coisas, do processo, da história. De não ter reconhecimento sobre a história do grupo, sobre a história das coisas. É estranho. Era nebuloso assim, tem várias questões em relação a isso, e aí sai do grupo. Sai do grupo com muito agradecimento. Ali realmente foi a minha escola, muita coisa, e escola de uma pá de gente, tipo uma abertura de caminhos muito grande.

Voltei do Maracatu rural, que já tava com toda essa ânsia de construir a minha brincadeira e me sentir protagonista da minha história, de uma brincadeira. Ter tempo pra isso, porque dentro do Seu Estrelo existe uma grande devoção, de tempo pro grupo, e que

é muito importante vivenciar isso. Eu vivenciei, eu mergulhei totalmente, eu morei do lado do grupo. Eu dei aula ali, o meu sustento era dali. Eu armava as festas, eu arrumava, aprendi muito ali. Muito mesmo. Sou muito grata.

Em algum momento, não me coube mais ali dentro pela vontade de ser protagonista e isso não caber ali dentro. Não caber esse protagonismo, não caber uma descentralização desse protagonismo, não circular isso. Então, era raso para o que eu queria construir enquanto brincadeira. Talvez uma repetição de algo que eu não boto fé no mundo, viver uma repetição do que me oprime, do que oprime minhas manas, meus manos também. Que a brincadeira é pra isso, então, eu tive também que ter muita coragem, porque essa brincadeira do Seu Estrelo ela também é única, né. A gente inventou um mito e um som pra cidade, a gente inventou uma brincadeira, a gente inventou o terreiro. A tradição da gente é a gente mesmo, que se banha, que se come, que se bebe dessa galera... piaba de ouro, maracatu estrela brilhante, no meu caso coração nazareno, bebe de tudo isso. E bebe de toda essa galera que se misturam e que trouxeram suas brincadeiras para inventar uma cidade. Então, essa brincadeira surge mais ou menos da necessidade de inventar também uma brincadeira pra cidade. Aqui a gente vai falar então sobre a nossa história. A gente vai inventar uma tradição de uma cidade sem tradição. Então, qual a coerência disso? Beleza, vou contar aqui a história também. Poderia ser aqui dentro, mas como não vai ser, vamos lá.

Nisso, já tinha tido aquele processo com a Luciana, aquela sentada no meio fio. Quando eu sai, eu vi também que eu precisava ter um chão. Porque é muito difícil sair de algo que é muito grande e ter um grande vazio pela frente simplesmente assim. E aí ela me ligou e falou que queria fazer uma oficina com as mulheres brincantes e eu já tenho uma proposta que é assim e tal e eu quero fazer com você e quero saber se você quer fazer comigo, e aí eu falei, lógico que sim. Primeiro, tô sem grupo; segundo, não tenho dinheiro; lógico, lógico. E aí a gente passou 2019 inteiro dando essa oficina. Aquela roda da onça, ela é um processo de continuação, é uma consequência de todo esse processo que a gente também foi construindo, a Tetel, a Maria das Passagens, muitas ali passaram por essas oficinas. Que já era uma ideia que ela (Luciana) tinha pensado há anos, vindo do espetáculo Mulheres Brincantes, e aí depois de anos, reestruturou coisas, jeitos, e teve eu também com uma facilitadora da oficina. E aí eu já minha com a minha experiência de teatro de terreiro, com a dança, a Lu com a história da pedagogia griô, então a gente se juntou assim. E principalmente pela necessidade que a gente tava tendo de construir, aprofundar e brincar as nossas brincadeiras. Então, a gente também tava começando a facilitar para as outras uma possibilidade de elas construírem suas figuras, a partir de histórias. E aí tamo aí até hoje construindo essa coisa aí. E nisso ela girou a Maria das Alebranças, foi um grande gatilho para nós duas, porque aí também veio a Maria Pé de Vento que é a minha brincadeira, que é uma homenagem a minha mãe, que é uma contadora de histórias. A Pé de Vento é uma mensageira alada, que encaminha recados, saudades. A Pé de Vento é uma candanga que se encantou. A minha mãe quando era criança e veio construir a cidade, e se alfabetizou aqui ainda criança, ela escrevia cartas para as pessoas que estavam construindo aqui e não sabiam escrever, e enviava para os

parentes que ficaram. Então, era uma arqueóloga do tempo, das saudades das pessoas daqui. Então, ela sabia o quê ia escrito, iam fotos, iam perfumes, ia dinheiro, e aí a Pé de Vento é essa Candanga que é a minha mãe, né.

E aí em 2019, a gente com esse sangue no olho todo, uma amiga minha me ligou e falou assim, então, abriu a pauta aqui no espaço Renato Russo, e eu tinha os acessórios. E eu só sabia que eu tinha que fazer, eu não tinha nada, só os acessórios, mas eu sabia que eu tinha que fazer, eu tinha saído da parada. Eu tinha que fazer, eu tinha que provar pra mim e pra todo mundo. Encaminhar a raiva, né, organizar a raiva e defender a alegria. Não tinha nada. Beleza, vou tentar escrever. Fui, escrevi e falei, vou, mas eu não vou sozinha não. Fui e falei, Luciana, vou botar esse negócio aqui e tu vai, não quero nem saber. Junia, você tem aí a Sereia Luzia, vai pegar o espetáculo de uma hora e transformar em vinte minutos, e a gente vai apresentar lá... essa eu tive que dar uma convencida, porque mãe, várias coisas e mais uma coisa... mas, vai sim, eu não vou sozinha não, tu vai, e Coralina, Leticia Coralina, e a gente fez, e beleza. Gente, a gente precisa abrir o espaço, só abrir o espaço. Depois a gente trabalha em cima, produz, faz coisas, vamos com a cara e coragem mesmo. Aí a gente abriu o primeiro Solares Brincantes, que é um Encontro de Mulheres Brincantes do Distrito Federal, no Renato Russo. A gente lotou a sala todos os dias. Foi incrível! Foi muito importante pra mim. Fizemos isso gente, com 5.000 reais, juventude é uma coisa [risos].

E aí fiquei por aqui mesmo, em Brasília depois, e aí veio a pandemia. Escrevi um projeto para escrever o meu solo da Pé de Vento. O Solares Brincantes fez com que eu criasse a brincadeira, eu tinha que apresentar, passou, passou e agora? Deus é bom o tempo todo porque [risos] eu apresentei, eu não ensaiei nunca, eu improvisei a parada inteira. Eu não sei, foi tipo, sabe aquele negócio tipo assim de repente passei em uma escola superior? Eu sabia que era terça e quinta, né? De repente apresentei o negócio, aí falei ah tá, agora eu tenho uma coisa pra ensaiar. Foi ótimo! Assim, eu passei mal, foi uma borracheira isso aí, não ter uma parada para apresentar. Abrir um negócio que era uma grande responsabilidade, nesse contexto que eu tive que enfrentar, nossa, deu tudo certo! Fiquei muito orgulhosa do que aconteceu.

No outro ano, em 2020, de repente todo esse império de certeza sobre esse lugar de gênero caiu, pra mim. Mulher? Não faz o menor sentido. Nunca fez. Gente, nunca fez. Uau! O que é então? O que serei? O que é?

E aí eu falei, nossa, demarquei um espaço gigantesco, massa, porque é para outras. Pra mim, não é mais. Então, tipo assim, sei lá, por enquanto eu tô só respirando. E terminando o meu solo. Que foi em homenagem a minha avó, criei ele, aprovei este projeto, pra fazer um trabalho solo, fortalecendo ainda esse processo de ter uma brincadeira, de ter agora ajuda para construir essa brincadeira, experiência com outros profissionais, em homenagem a minha mãe e a minha avó, em 2020 e 2021 minha mãe e minha avó se encantaram. No meio desse processo, me encontro agora realizando essa parada aí. Então, tô no meio de grandes demolições, sobre toda essa demarcação, sobre a base que eu tinha e agora elas existem em um outro plano. Descobri, inclusive, que o

lugar da presença não é necessariamente uma qualidade do corpo, a própria cultura popular, a roda, a roda é isso, a roda é feita não só daquele que tá ali apresentando no centro, jogando um jogo, jogando uma mandiga de capoeira, e também de quem não está mais. Então, tem se aprofundando muito agora na vera sobre esse lugar de protagonizar uma história. E aí me encontro aqui nesse momento, em ruínas, e inventando, agora inventando mermo, mermo, mermo. Sempre inventei mermo, mas era muito ingênuo.

Acho que deu pra dar uma pincelada [risos]

Casa Moringa

E aí, Casa Moringa. O encontro com a Casa Moringa foi quando a gente fez o Solares Brincantes [Camila e Luciana]. Então, isso aqui é Casa Moringa. Então Casa Moringa voltou, porque Casa Moringa tava numa incubadora, todo mundo foi fazer as suas paradas e também esse processo de cada uma protagonizar suas histórias, né. E aí ressurgiu a partir das oficinas de mulheres brincantes, do Solares Brincantes, aí veio o Encontro de Mestras de novo. Agora a Lu tá fazendo a parada dela [Caravana Maria das Alembanças], todo mundo entendendo que a Casa Moringa é pra além de um contrato, de um grupo, de uma roda, de um não sei o que, é uma ferramenta para que cada um possa fortalecer as suas histórias. E a gente vai pra roda, pro coletivo quando a gente tá transbordando nas nossas histórias. Quando a minha história tiver aqui transbordando, eu levo pra lá. Então tem sido muito interessante estar num coletivo que os processos, as ferramentas, a circulação das coisas, a distância do centro pra roda, é coerente com o processo de invenção dessa liberdade que a gente acredita, que quer construir e viver. Pra mim tem sido bem importante neste sentido, embora agora esse processo de transgeneridade também deu uma, deu uma... entortada. Deixa todo mundo meio vesgo, né. Porque é realmente um outro processo de aprofundar e entender que não ser uma mulher e participar disso, como que agora a gente vai reinventar isso, esse feminismo, a gente vai demarcar que isso é mulher e eu não faço parte, ou não, eu faço parte então a gente vai reinventar coisas. Então, a gente vai ter que repensar o que é ser mulher. Porque tudo o que a gente tava dizendo o que era ser mulher, eu participo disso e eu não sou. Eu participo de todos esses conceitos que formavam ainda, mas eu não sou isso. Então não é isso. Então a base desse conceito é frágil? Então o que seria? Não sei, ao mesmo tempo isso é uma invenção também. E é um trabalho de base de a gente demarcar coisas de quem tá querendo viver e esta dentro desse limite, porque é um limite. Não que o limite não tenha o infinito dentro, porque ser mulher pode ser inúmeras coisas, é imenso. Então, tá dando uma sacolejada aí. Mas também, o tempo diz.

Aqui eu pergunto para Camô como tem sido o processo de se ver como não mulher.

Olha, é bem complexo [risos]. Porque é bem novo também. Mas, talvez foi muito importante de alguma maneira dentro do grande sistema que se tem cis-normativo, era o que tinha, né. Poderiam ter sido outras coisas, se não fosse tão opressor esse processo de ficar criando identidades também da gente. Mas já que é assim, foi assim, pertencer a esse grupo de mulheres, ao grupo mulher, foi muito importante. Inclusive pelo reconhecimento do corpo, esse processo por exemplo da menstruação, esse processo do parto, esse processo de ver as minhas amigas, das emoções, do empoderamento em relação às violências. Porque pra mim em algum momento, acho que desde a adolescência, eu ficava me questionando o que era o feminino. O que é feminino? Eu não conseguia, eu perguntava para as pessoas, e ninguém conseguia me responder. E isso sempre foi uma inquietação. Em algum momento pra mim eu só consegui demarcar que o feminino era o nosso espaço de empatia a partir das violências. Tem até uma série na netflix, Sex education, que as meninas ficam de castigo porque elas precisavam se unir. Uma professora feminista põem elas para ficarem debatendo qual era a semelhança e qual era a diferença entre elas, mas encontrar as semelhanças porque elas eram muito diferentes. E aí elas saem de lá falando que a única semelhança que a gente tem é o não consentimento. Isso pra mim foi um grande marco, porque eu falei, é realmente isso aí foi sempre o que eu achei na minha vida. A única coisa que me faz pertencer ao mesmo grupo que você é a violência que a gente vive a partir do que identificam da gente. Se for isso, foda-se! Eu não quero ser mulher não! Nunca fui! Fui vista como. E foi importante pra mim estar perto disso, inclusive para reconhecer as violências. Assim como, quebrar isso e quebrar essa certeza engolida, isso é uma certeza que eu engoli, de eu ser mulher, para eu pertencer a alguma coisa e de alguma maneira eu me defender. Criar com pessoas, criar com. Dar sentido assim. E depois flertar com a possibilidade de não ser... então o que seria, né? Tudo o que eu quisesse. E aí dentro disso tem coisa que eu nem consigo dizer ainda, entra num universo muito, não sei. E aí flertar com isso e ver todas as possibilidades e ter outras referências, quebrar tudo, me dá a oportunidade de escolher coisas, escolher estar sendo. E também isso é um processo muito duro porque você passa a identificar muitas violências. E também é um grande alívio, um grande alívio. E é muito doido, porque vai entrando em camadas da subjetividade, porque não é um PDF que você escolhe ali, existe o processo da subjetividade dessas violências, o que que eu quero ser ou não, que vai entrando em camadas e você vai mergulhando e coisas vão fazendo sentido, e você vai pensando, pera aí isso não é de agora, isso sempre foi... nossa, eu nunca pude exercer isso. Nunca vi isso.

Assim como foi o próprio processo, por exemplo, de me ver sapatão. Caracas, como eu aprendi com a sapatão. Inclusive, desconfigurar o processo da sexualidade, com o desejo, a identidade, o gênero com a sexualidade, aí, enfim, por exemplo, sapatão... ah, sapatão é mulher que gosta de mulher. Não tem a ver simplesmente com quem eu transo ou eu deixo de ter desejo ou não. Quando a gente tá falando de identidade, é sobre identidade, é pra muito além, por exemplo, do dia da visibilidade lésbica ou gay, trans, enfim, é comum que você veja postagens, gente, hoje não é o dia dos namorados. Hoje é sobre mim, sobre a minha identidade. Não tem nada a ver com quem eu caso ou eu deixo

de casar. Isso é sobre uma epistemologia, é sobre o universo, é sobre como eu vejo o mundo. E isso tá dentro disso.

E em algum momento a gente procura placas também. Ser mulher é uma grande placa. Uma grande placa, uma placona. Placas são o que? Coisas que outras pessoas botaram para dizer qual é o caminho. E aí eu me vi na placa, me agarrar ao impossível, e aí virou um enigma pra mim. Hoje em dia eu tenho me ligado aos possíveis. Ser mulher é um possível. Não ser também. E também é impossível. Ser mulher é impossível, é impossível, gente. A gente tá aqui viva, é... driblando o impossível. Pode acreditar. Muitos desafios. E aí em algum momento eu também me perguntei, eu acho que eu já cheguei a ser, fui muito, muitas mulheres, mas também nunca fui. É muito doido isso.

Aqui eu interfiro de novo e pergunto se elx se vê como homem? Ou não existiria uma categoria para gênero.

Eu sou um corpo em trânsito. Ele transita, hoje eu sou funkeira e amanhã eu gosto de sertanejo, tô subestimando esse processo falando isso, mas tem uma simplicidade desse tipo também. Mas eu não tenho a menor pretensão em ser um homem. Pode ser que eu chegue lá. Acho que eu tô num processo de permissão. Inclusive a brincadeira me dá isso. Isso inclusive se transformou na minha brincadeira, é parte da minha brincadeira. É realmente estar disposto, estar disposta ao agora. Existem muitos medos disso, por exemplo, ir em uma busca muito genuína de legitimar a parada, porque é muito perigoso estar neste lugar, eu, por exemplo, usar vários elementos que não são de uma mulher, usar uma blusa grande, eu deixar a minha barba crescer, alguém me olhar e me estranhar, ou eu não querer usar o banheiro feminino, não me identificar com isso, não faz bem, não entrar ali e entrar em um masculino e alguém me espancar lá dentro? Por nada? Porque não consegue aceitar que eu existo. E esse processo não me influenciar de eu querer exercer, transformar certas coisas do meu corpo e ver coisas. Ter uma coisa que se chama uma passibilidade. Que é alguém me ver na rua e achar que eu sou um cara. Não duvidar. Me dá a autorização de passar pelo seu filtro do que é homem ou do que não é homem ou mulher. Isso é a passibilidade. E aí eu fazer uma terapia hormonal ou eu usar as roupas que eu não quero usar porque eu tenho medo de morrer. Isso é um processo de muita... é uma ginástica interna. Superar isso e estar onde se quer estar. Ser quem se quer ser. E primeiramente exige muita presença. Muita presença, porque nunca tá pronto. Eu preciso ser muito honesta. Muito honesto, muito honesto com os encontros, consigo, com os espaços, com os desejos. Virou um trabalhão. Mas, enfim, ser o que se é, é impagável. Desejo estar vivo por muito tempo. Brincando muito. Fazendo poesia, que é o que eles mais odeiam.

sua arte e expressão cultura popular

É interessante estar dentro dessa categoria, por também reconhecer um privilégio, eu estudei, eu sei escrever um projeto, sou jovem. E saber da dificuldade que é esse processo de a cultura popular ser considerada arte, de ter espaço pra isso, de ser reconhecido os mestres, as mestras reconhecidas, é muito importante eu pegar isso e falar, beleza, isso é uma grande responsabilidade.

E como eu cheguei nisso? Cheguei vendo o Seu Zé do Pife, foi ali que eu me encantei. Tem que se encantar. Acontece alguma coisa. Estica o fio. Estica o fio da pipa! A pipa voa! Como eu cheguei? Eu cheguei através, principalmente, a rua foi muito importante, né, o beco. Essa fome de mundo e encontrar o Seu Zé. Não tá pronto, não tem uma escola, é a vida. Tem uma coisa que a mestra, uma das mestras que eu entrevistei a Fernanda, aqui do terreiro aqui do Areal, ela fala assim, a tradição, as culturas populares, a escola é a vida. A gente nasce aprendendo e morre sem se formar.

Essa categoria, pra mim, funciona a partir desse processo de eu me responsabilizar por quem me ensinou, não por me responsabilizar, mas por dar valor, dar valor, dar holofote, dar centro, dar palco, dar estrutura pra quem ensina coisas muito preciosas. Que é sobre a história dessa terra. A nossa história, a história dos meus pais, a história dos meus avôs, como se sobrevive nessa terra? Como faz uma comida? Como é que planta mandioca? Como é enfeita uma roupa? Como faz uma festa? Como canta uma música? Como se faz para contar uma história de quem perdeu? Cultura popular é contar história de quem perdeu. Eu saber, eu trazer pra perto... isso eu aprendi no Seu Estrelo. Que no terreiro a gente vai ouvir história que tá sendo guardada, que tá sendo transformada e passada pra frente, que é a história que não vai tá no livro. Então os heróis, quem construiu, quem lutou, pela liberdade, por espaço, por vida, por alegria, tá ali dentro. Então é sobre dar essa continuidade, isso eu aprendi no Seu Estrelo, mandar pro futuro a memória. Então, qual memória?

As pessoas acham que cultura popular é uma chita, né, e uma rosa na cabeça. É sobre disco voador, galera. É sobre futurismo. E sobre viagem no tempo, nave espacial. É muito além. E ainda descredibilizam a ciranda, né? Ai, essa cirandeira... Oh gente, se eu fosse vocês, eu não brincava com o poder de uma ciranda, vamos botar aqui uma pá de caboclo pra rodar aqui... ah, alguma coisa vai acontecer. Muita magia. É muito sobre magia. Eu acho que o que eu faço é sobre isso.

Vou repetir, quem falou isso foi Tico, falou pra mim, né, talvez alguém falou pra ele, que ser brincante é sobre tocar tambor, mas sobre um amarrar uma fita, é sobre eu enxergar o mundo através do tambor, da minha fita. Então, sim. O que eu faço é cultura popular. Faço brincadeiras, porque eu enxergo o mundo através disso.

Você vê diferença quando fala entre cultura popular e cultura tradicional?

Não. Eu vejo problema quando elas estão no singular. Talvez eu precisasse escutar mais para falar sobre isso. Eu não me importo, para mim é a mesma coisa. A mãe Cícera

falou uma coisa pra mim sobre isso, vocês falam o nome de cultura, né? Pra mim isso não é cultura não, pra mim é vida. É por aí, tem hora que a gente para um pouco de separar os fios dos dedos, pra fazer a costura.

Você acha que a cultura popular ainda precisa do protagonismo das mulheres?

[aqui a Camila menciona a experiência do Coração Nazareno, Maracatu rural que ela brincou]

Totalmente, elas precisam parar de morrer, né. A brincadeira é um empoderador de muita coisa. Tem coisas mais urgentes e é o que elas fazem ali. Elas inventam uma parada, porque de fato é outra coisa que eles fazem. Por isso que eles dizem que não é.

É outra coisa, é outro objetivo, é outro tudo. Teve até um momento em que... elas não competem, né, rola uma competição no maracatu, elas não competem e elas foram as primeiras, aí teve um momento que eles falam assim pra elas: vocês não querem direitos iguais, então porque vocês não vão competir? Porque, porque o que eu faço é muito diferente do que você faz. Nisso, não tem como a gente competir. Nisso, a gente já ganhou. Eu não preciso competir com você. Inclusive, as lanças delas, os caboclos tem umas lanças gigantes e tem uma ponta, numa apresentação de maracatu que vai atravessar você, sai da frente que a lança cega, não tem essa. A lança delas é sem ponta. Isso já é tão gigantesco. É imenso.

Eu acho que o mundo é grande demais, cabe todo mundo. Cabe todo mundo. Tem que protagonizar sim! Todo mundo tem que protagonizar! Tem que ir lá e saber falar, saber entrevistar, saber exercitar ouvir e falar, saber exercitar qual palavra quer usar, cantar quando quer cantar, para escutar a própria voz. Porque é isso com certeza, isso é sobre a brincadeira. A brincadeira é isso. Como vão dizer que não é isso, que vocês estão inclusive ensinando, gente?

você vê sua arte como uma forma de educação?

Eu acho que no momento eu tô muito dentro da caverna, vivendo processos muito individuais. Ao mesmo tempo eu tenho pessoas fazendo junto comigo, tem uma equipe junto. No terreiro a gente tem uma coisa de dizer assim, aqui tudo se aprende e ninguém ensina. Porque a gente vai fazendo. A gente vai fazendo o que precisa fazer. não sabe, vou olhar e dar um jeito pra acontecer. Então, existe muita troca nesse processo assim. E com certeza se aprende e se ensina muita coisa. Quem me ajudou a construir os figurinos, os detalhes, sabe? Nesse sentido, sim.

Ao mesmo tempo, tô num momento que não é uma dedicação em proporcionar muitos encontros. Que eu acho que é algo muito inerente a educação, né. Me propor a me encontrar e trocar sobre isso. Mas como é tão a minha vida e como é a vida chegar através

disso, acredito que o encontro em si já é um processo de educação. Estar disposto a escutar, a esperar, o que já é grande demais. É imenso. Então, sim. Eu acho que botar minha roupa e sair na rua já é bem grandão. Já é uma transformação. Mas do que tudo a educação é um processo de transformação.

Paraquedas coloridos de Krenak

Pensando na metáfora dos paraquedas, eu acho que a Casa Moringa seriam as fivelas que amarra o paraquedas na minha roupa. E acho que o paraquedas coloridos seria a minha brincadeira. Isso amarra, isso me dá consistência pra cair. É a rede. Eu acho que é uma parte desse processo de estar caindo bem. Capoeira boa, é capoeira que sabe cair, né. E a roda quando tá cheia ela tem mais axé. O paraquedas quando tem a fivela ele amarra na gente. Acho que seria meio isso.

[Eu pedi para ela mostrar um pouco mais da brincadeira e ela mostrou e disse]:

Essa aqui é a Pé de Vento, aí ela tem essa rabiola, que é o que me coube, que é o fio do tempo. O fio do tempo ele embola, e cada fitinha dessa é uma história. É um recado. Que amarrado no fio do tempo. Aí tem a brincadeira de que as vezes o fio do tempo é cortado, o fio da história, né. E aí é ela, essa senhora aqui.

E aí uma grande coisa dela é essa roda dos ventos, essa bússola que gira, que também é o orgasmo, não é o vento de fora que vai exigir dela. Mas é esse canal que vem da vagina, passa pelo estômago, coração, cabeça e sai. Terra e céu. E aí a cada vez que se brinca a gente descobre mais uma coisa. Essa é a Pé de Vento, minha mãe, eu também, né, que eu pari.

Dentro desse processo de transição, vieram os desequilibristas, que são figuras que vivem dentro dessa torre aqui, olha. Essas três torres. A comandante dança com as foices do tempo, que são duas dessas aqui assim. Essa borboleta azul, que é chamada de capitã do mato, as rosas brancas, é uma planta de muito poder, tem as rosas vermelhas, o poder de uma sensualidade, sexualidade, enfim, a própria pomba gira. Muitas coisas... é difícil até explicar, são muitas camadas assim.

E aí vieram os desequilibristas, que é a munheca, o truque, e a fúria, que eles veem pra derrubar todos esses impérios de certezas. Nada como não ter uma senhora dessa da foice, tem a foice do tempo, que vem pra derrubar todos os argumentos, né. E aí, por exemplo, a munheca, ela tem um chapéu com seringas, ela tem um braço saindo pelo meio das pernas, enfim, a fúria, ela joga um molotov, o truque, ele é um equilibrista, ele carrega uma espada aqui assim [aponta para o nariz] quando ele derruba no chão é o momento em que a fúria joga o molotov, enfim, eles derrubam muitas coisas, são muitas metáforas. Desde um tropeço que vai quebrar sua perna, eles que estão ali fazendo aquilo,

ou um aparelho de respiração que para de dar a vida, de continuar sua vida. Trabalharam bastante nos últimos tempos, muita morte.

As gravações com eles foi numa ruína, a gente pintou umas paredes, foi bem interessante. Pintar com eles, dar cor a elas. E é incrível fazer, botar a mão. Nesse sentido que eu falei que foi importante eu ter conhecido o Alien, em Salvador, que é o escultor e tal. Aprendi muita coisa. Deu forma a tudo o que eu já tinha visto fazer, né. Isso aqui ninguém me ensinou, eu sabia quais eram os materiais, eu sabia fazer, eu vi durante muito tempo fazer, então eu fui lá e beleza, eu sei que eu posso fazer, assim, assim, assado, sei onde quero chegar. Além da magia que conduz, né.

Palavras finais

Fora Bolsonaro! Rumo a 2022.